

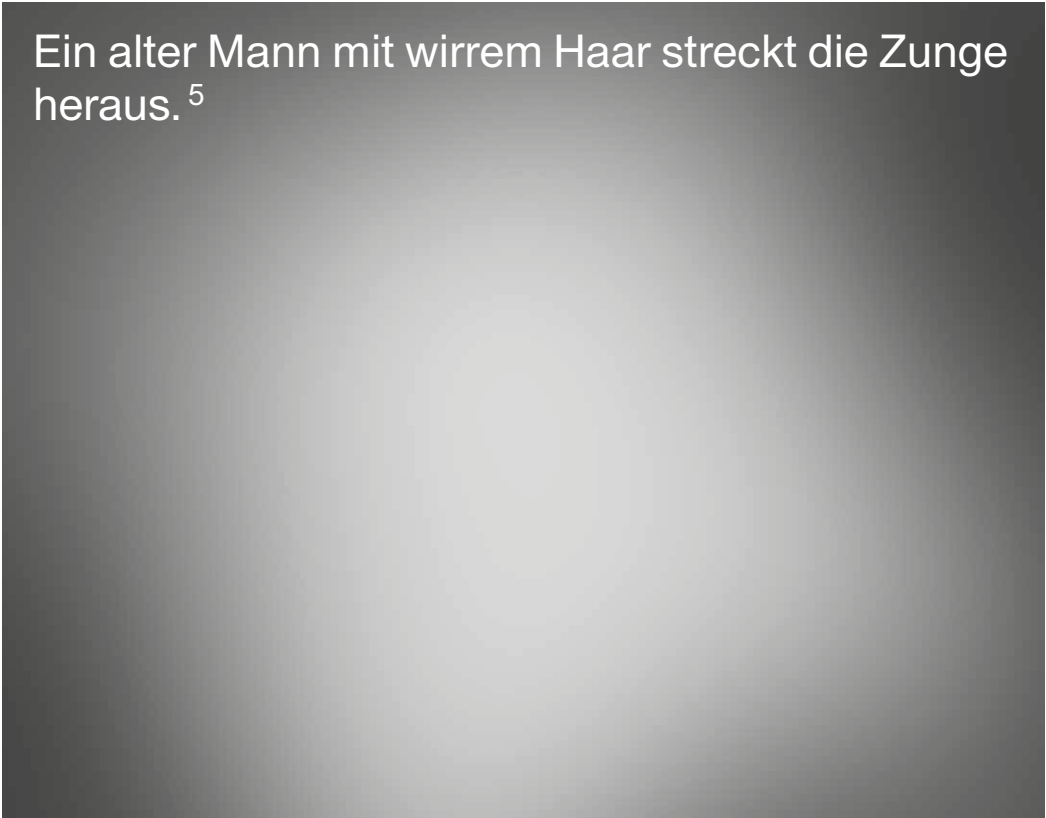
Thema: Übersetzen – eine Kulturstrategie				HKB aktuell	
4	«Für die Integration ist Übersetzungsarbeit zentral» Interview mit Thomas Kessler	12	Harry Partch's Enigmatic Musical Notation von Eleni Ralli	21	Das Highlight im Sommer: HKB geht an Land 2020 – Interlaken
8	Übersetzung heisst Verwandlung von Tine Melzer	13	Mondlicht oder Reif. Oder: Von Po zu Po zu Partch von Mathias Gredig	22	Ausgezeichnet! Interview mit Leo Dick In Kürze   Forschungsfenster
9	Von der Grafik zum klingenden Resultat von Marc Kilchenmann	14	Übersetzen als Beziehungsprozess von Cléa Chopard	23	HKB-Absolventin im Fokus: Mia Sanchez Zu Gast: Matthias Rebstock
		16	Laute lenken, Laute denken von Ralph Dutli	24	Rückblick: Playtime: Die Spielwiese lebt
		18	La traduction dans la pratique artistique/Übersetzen als Kunstpraxis Stellungnahme von / tribune par Laure Gauthier	25	Vorschau: März–Mai 2020
				27	Der Studiengang Multimedia Communication & Publishing stellt sich vor
				28	Schaufenster – Arbeiten aus der HKB




Ein metallisch glänzender Hase steht auf einem Podest.<sup>3</sup>



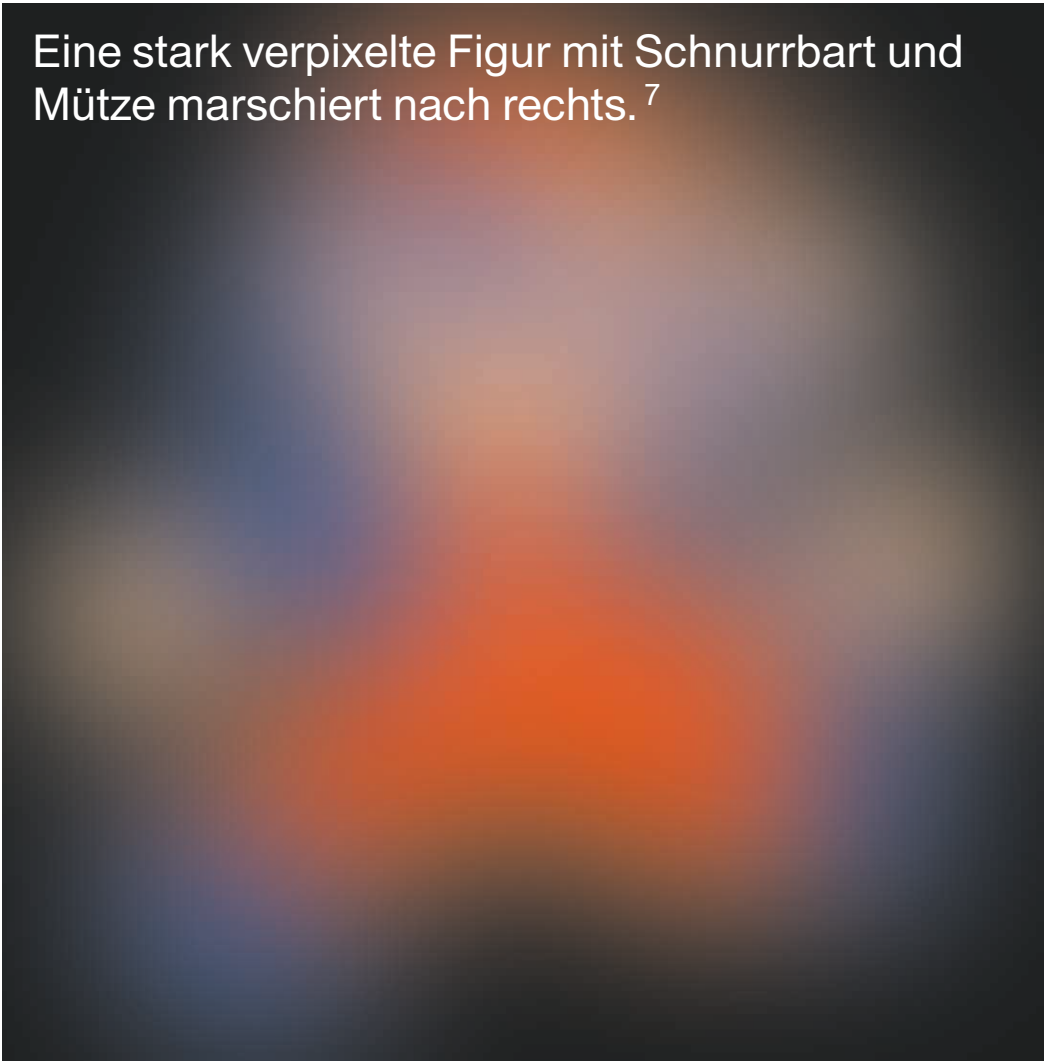
Eine Frau in rosafarbenem Kleid klettert während der Fahrt aus einem Cabriolet in Richtung Kofferraum. Das Auto wird von einem Motorrad begleitet. Im Hintergrund liegen vier Personen auf der Wiese.<sup>4</sup>



Ein alter Mann mit wirrem Haar streckt die Zunge heraus.<sup>5</sup>



Eine Siegerehrung. Die Gewinner der Gold- und der Bronzemedaille recken jeweils eine Faust nach oben.<sup>6</sup>



Eine stark verpixelte Figur mit Schnurrbart und Mütze marschiert nach rechts.<sup>7</sup>



Sequenzstudie eines berittenen Pferdes, das als Schattenumriss gezeigt wird.<sup>8</sup>

Albanien, Argentinien, Australien, Bangladesch, Belarus, Belgien, Bolivien, Bosnien und Herzegowina, Brasilien, Bulgarien, Chile, China, Dänemark, Deutschland, Dominikanische Republik, Frankreich, Georgien, Griechenland, Guatemala, Iran, Israel, Italien, Japan, Kambodscha, Kanada, Kasachstan, Kolumbien, Kosovo, Kroatien, Lettland, Liechtenstein, Litauen, Luxemburg, Mexiko, Neuseeland, Nicaragua, Niederlande, Norwegen, Österreich, Pakistan, Peru, Polen, Portugal, Rumänien, Russland, Schweden, Schweiz, Serbien, Singapur, Slowakische Republik, Slowenien, Spanien, Südafrika, Südkorea, Syrien, Taiwan, Tschechische Republik, Türkei, Ukraine, Ungarn, Usbekistan, Venezuela, Vereinigte Staaten von Amerika, Vereinigtes Königreich.

Aus 64 Nationen stammen gegenwärtig die Student\*innen an der HKB. Kein Wunder also, dass die Frage nach geeigneter und möglicher Übersetzung unsere Hochschule stark beschäftigt. Wir glauben zudem, dass Übersetzen eine der zentralen kulturellen Techniken ist, nicht nur in der Sprache. Mit der Veranstaltungsreihe *Übersetzen* gehen wir den Herausforderungen und Potenzialen dieser speziellen *Kulturtechnik* nach.

Besuchen Sie die Veranstaltungen des Laboratoriums *Übersetzen* oder lesen Sie diese Ausgabe der HKB-Zeitung. Begleitet werden die Artikel von einem visuellen Konzept, das in Zusammenarbeit mit dem Leiter des Y Instituts Andi Schoon entstanden ist: Er übersetzte das *Sichtbare* ins *Sagbare*. Können Sie herausfinden, welches bekannte Bildmotiv sich jeweils hinter den kurzen Sätzen verbirgt?

Wir wünschen Ihnen auf jeden Fall frühlingshafte Übersetzungserlebnisse.

Christian Pauli, Leiter Redaktion HKB-Zeitung

## Übersetzen — ein Laboratorium der HKB

In diesem Frühjahr widmet sich die Hochschule der Künste Bern HKB dem Jahresthema *Übersetzen*. Übersetzen ist eine zentrale Kulturtechnik. Ob es sich nun um den Transfer von einer Sprache in die andere, von einer Kultur in die andere oder von einem Medium ins andere handelt: Immer geht es auch um eine Aneignung durch eigenes Tun und um eine Vermittlung des eigenen Tuns. Mit dem Laboratorium *Übersetzen* befasst sich die HKB als mehrsprachige, transdisziplinäre Hochschule mit dem breit gefassten Begriff der Übersetzung an verschiedenen Veranstaltungen von März bis Mai 2020: von der Übersetzung als Übertragung über die Übersetzung als Aneignung und Vermittlung bis zum Übersetzen von einem Seeufer zum andern.

### Das Programm

**20. März 2020**, ab 18 Uhr, PROGR – Zentrum für Kulturproduktion Bern (Eingang West): **Präsentationen und Aufführungen** an der Museumsnacht Bern – siehe Seite 25

**24. März 2020**, 19.30 Uhr, Foyer Konzert Theater Bern: Podium **Literarisches Übersetzen. Zwischen Worttreue und Nachdichtung** mit Peter Utz (Professor für Neuere deutsche Literatur), Raoul Schrott (Autor) und Marie Caffari (Leiterin Literaturinstitut), Moderation: Camille Luscher

**26.–28. März 2020**, HKB, Papiermühlestrasse 13a, **Liricas da Li e Chasper Po** – Rätoromanisch-sinologisch-musikologisches Symposium mit Konzerten

**16.–18. April 2020**, PROGR – Zentrum für Kulturproduktion Bern: Research-Festival: **Vom Elfenbeinturm zum Marktplatz**

**22. April 2020**, 18 Uhr, Mansarde Konzert Theater Bern: Podium **Integration und die Vermittlung zwischen den Kulturen** mit Manuel C. Widmer (Stadtrat GFL), Thomas Kessler (Integrationsexperte), Melinda Nadj Abonji (Autorin); Moderation: Christian Pauli

**23. April 2020**, Istituto Svizzero di Roma: Workshop zur Wissenschaftskommunikation: **Lost in Translation**

**28. April 2020**, 10–17 Uhr, HKB, Fellerstrasse 11, Auditorium: **Vocabulary of Worldviews** – Symposium zum Aspektsehen

**5./6. Mai 2020**, Schweizerisches Literaturinstitut Biel: Tagung **Intraduire**

**7. Mai 2020**, Istituto Svizzero di Roma: Podium: **Lost in Translation**

**März bis Mai 2020**, HKB, Fellerstrasse 11, verschiedene Veranstaltungen in der Reihe **Forschungs-Mittwoch**

**28. Mai 2020**, 18.30–21.30 Uhr: **Traversal** – eine Schifffahrt Biel–Neuenburg

Details zu den Veranstaltungen:  
[hkb.bfh.ch/laboratorium](http://hkb.bfh.ch/laboratorium)



# «FÜR DIE INTEGRATION IST ÜBERSETZUNGSARBEIT ZENTRAL»

Was hat die Kulturtechnik der Übersetzung mit Integrationspolitik zu tun? Und wie hält es die Schweiz mit der Integration respektive mit ihren Übersetzungsleistungen? Die HKB-Zeitung im Gespräch mit dem Basler Integrationsexperten Thomas Kessler.

Interview:  
Christian Pauli

**Christian Pauli:** Wir beschäftigen uns mit der Kulturstrategie des Übersetzens. Damit ist nicht nur die Transformation von der einen in eine andere Sprache gemeint, sondern auch der künstlerische Transfer von einem Medium in ein anderes. Herr Kessler, was hat Integration mit Übersetzung zu tun?

Wie sieht diesbezüglich die Situation in der Schweiz aus?

Was hat die Schweiz daraus gelernt?

Was heisst das konkret?

Welche Integrationsarbeit ist effizienter: religiöse, gesellschaftliche, politische, kulturelle oder künstlerischer Übersetzung?

Erfolgreiche Integration in ländlichen Gebieten: Heisst das, Konservative leisten bessere Übersetzungsarbeit?

**Thomas Kessler:** Sehr viel. Übersetzen heisst sich verstehen. Und Integration meint: Einfügen in das Ganze. Um sich einfügen zu können, muss man das Ganze verstehen. Dazu gehört das Verständnis der Sprache oder noch umfassender: der Kultur. Stichwort: Empathie. Die Mehrheitsgesellschaft muss verstehen, wie die Sicht aus der Gegenseite ist, für eine Einzelperson oder eine Familie, die sich einfügen will. Das gilt natürlich auch umgekehrt.

Wir verfügen hier über eine grosse Kompetenz. Die Schweiz ist seit jeher konfessionell vielfältig, vielsprachig, also multikulturell. Bei uns definiert sich Kultur am Ort, in einem Dorf, einem Tal, einer Stadt. Das Onsernontal hat sein Fest, Genf ein anderes und die Baslerinnen und Basler haben die Fasnacht. Da sind kulturell Welten dazwischen. Der Zusammenhalt ist ein politischer, die gemeinsame Geschichte, Institutionen und Verfassung. In den integrationspolitisch angespannten Achtziger- bis Nullerjahren ging diese Kompetenz etwas vergessen; man musste sich der langen Erfahrung mit Migration und Integration wieder bewusst werden. Grosse Wanderungen erfolgten etwa Ende des 19. Jahrhunderts. Unsere Städte wuchsen rasant: die Bündner, die nach Zürich kamen. In Basel wanderten Elsässer, Badenserinnen und Italiener ein. Die ganze Schweiz erlebte Migrationsbewegungen aus katholischen Landschaften in reformierte Städte. Das führte zu Kulturkämpfen, wie wir sie heute global erleben.

Dass Übersetzen für die Integration in eine Mehrheitsgesellschaft eine zentrale Herausforderung ist. Heute müssen wir erklären: Wie funktioniert unser Schulsystem? Wie das Gesundheitswesen, das Steuersystem und die Arbeitswelt? Gegenüber den Einwandernden aus Nordafrika und dem Orient, welche andere Vorstellungen von Privatheit haben, ist die Übersetzungsarbeit in Familien- und Gesundheitsthemen speziell anspruchsvoll. Neben der Sprache ist das Setting der Übersetzung zentral. Wenn ein Schuldirektor einer türkischen Mutter mit ländlichem Hintergrund zwar sprachlich korrekt, aber in einem nüchternen Setting erklärt, warum ihr Sohn die Schule verlassen muss, versteht sie es womöglich nicht wirklich. In ihrer Herkunftskultur wäre das ein dramatischer Moment mit emotionalen Nuancierungen.

Das Verhältnis von Staatsvertreterinnen und -vertretern, auch Rektoren, zu den Eltern, Schülerinnen und Schülern ist bei uns zu einem Kundenverhältnis geworden, während es in den südlichen Herkunftsländern noch von Autorität geprägt ist. Fehlverhalten wird dort direkt und klar kommentiert und qualifiziert, während bei uns die entsprechende Kommunikation strukturiert in Formalien gegossen wird.


Meine Erfahrungen mit der Integration der verschiedenen Migrationsbewegungen, die die Schweiz in den letzten vierzig Jahren erreicht haben, lassen einen Schluss zu: Die erfolgreichste Übersetzungsleistung wurde in der Welt und der Lehre der mechanischen Berufe geleistet. Hier steht nicht die sprachliche, sondern die sinnlich-materielle Integration im Vordergrund. Der Austausch unter den Berufsschülern und mit den Lehrmeistern ist sachbezogen. Es ist interessant, zu sehen, dass ländlich geprägte Gebiete deutlich mehr Integrationserfolg vorweisen als die Städte. In Genf etwa, wo das Angebot an Integrationskursen gross ist, haben nur wenige Flüchtlinge eine Arbeit.

Ländliche Strukturen bieten tatsächlich beruflich und gesellschaftlich Vorteile für die Integration. Das Setting ist einfach: Die Arbeit, das Handwerk stehen bei einem Schreinermeister, der die SVP oder die CVP wählt, im Zentrum. Diese Haltung ist Migrantinnen und Migranten vertraut. Im Kanton Bern gibt es beispielsweise viel zu wenige Metzger. Viele Flüchtlinge aus dem Orient bringen einen unbelasteten Bezug zum alltäglichen Umgang mit dem Schlachten und Metzgen mit. Wenn also ein algerischer Flüchtling eine Metzgerlehre in Riggisberg macht, ist er ganz schnell integriert. Das Setting ist konservativ: Die Menschen vertreten Werte mit einfachen Worten, die calvinistische Arbeitsethik etwa: Pünktlichkeit, Sauberkeit, Zuverlässigkeit, Ehrlichkeit. Das kommt bei Migrantinnen und Migranten gut an, gerade aus sogenannten bildungsfernen Milieus. Zudem begünstigt die Überschaubarkeit einer Gemeinschaft in Dorfgrösse die Integration; sich kennen schafft Vertrauen.

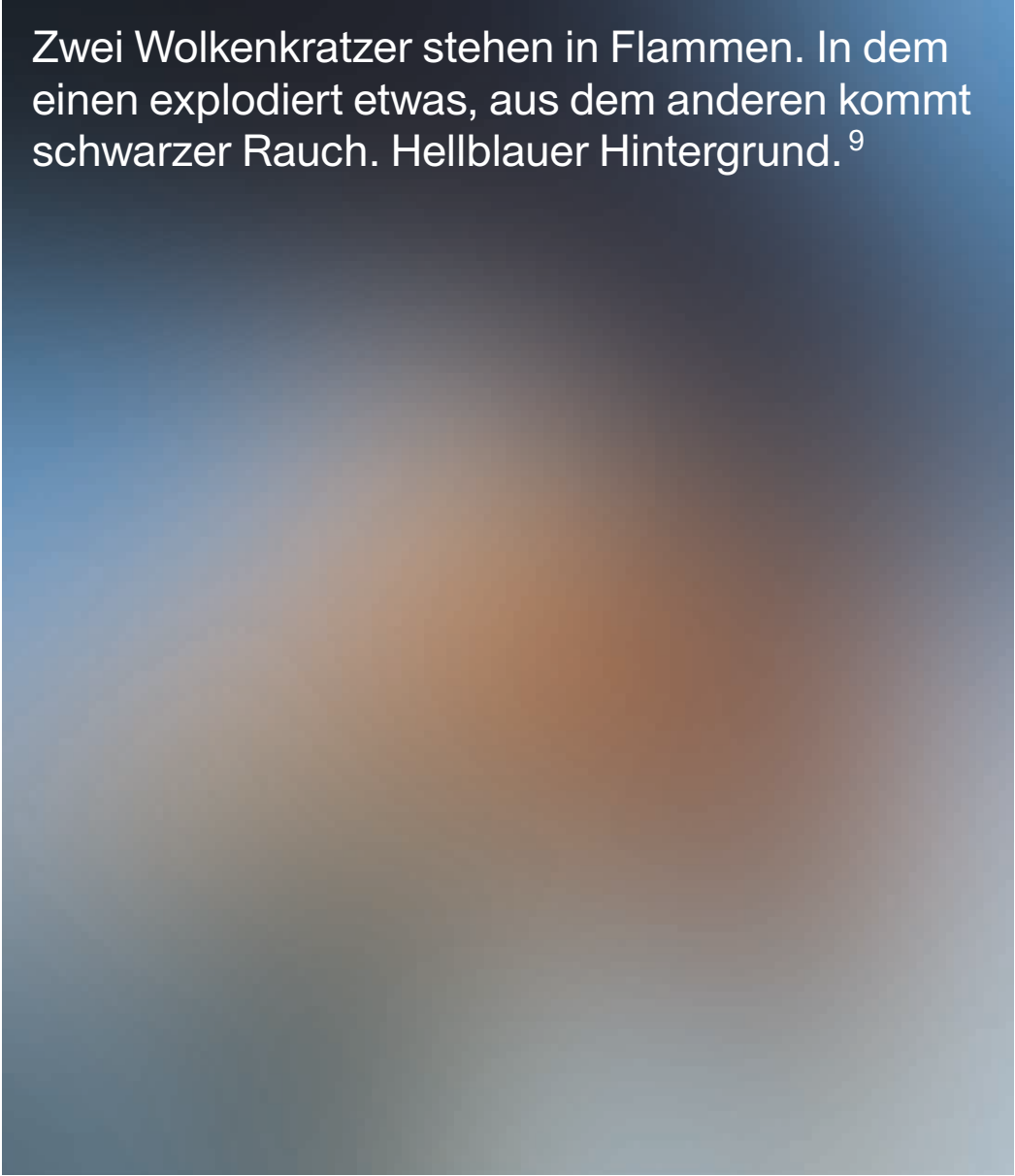
Thomas Kessler (\* 1959 in Meyriez FR) war von 1991 bis 1998 Drogendelegierter und von 1998 bis 2008 Integrationsbeauftragter des Kantons Basel-Stadt. Als Integrationsbeauftragter entwickelte er Strategien, die später auf nationaler Ebene übernommen wurden und die Schweizer Politik bis heute mitprägen. Von 2009 bis 2017 war er der Leiter der Abteilung Kantons- und Stadtentwicklung im Präsidialdepartement des Kantons Basel-Stadt und verantwortlich für die politische Planung und zentrale Projekte der Stadtentwicklung. Seit 2017 ist er als Projektentwickler und Consulter für Exekutiven im In- und Ausland (Stadtentwicklung, Migration, Sicherheit) tätig. Zudem ist er Dozent an Hochschulen und im Publizistischen Ausschuss von CH Media.



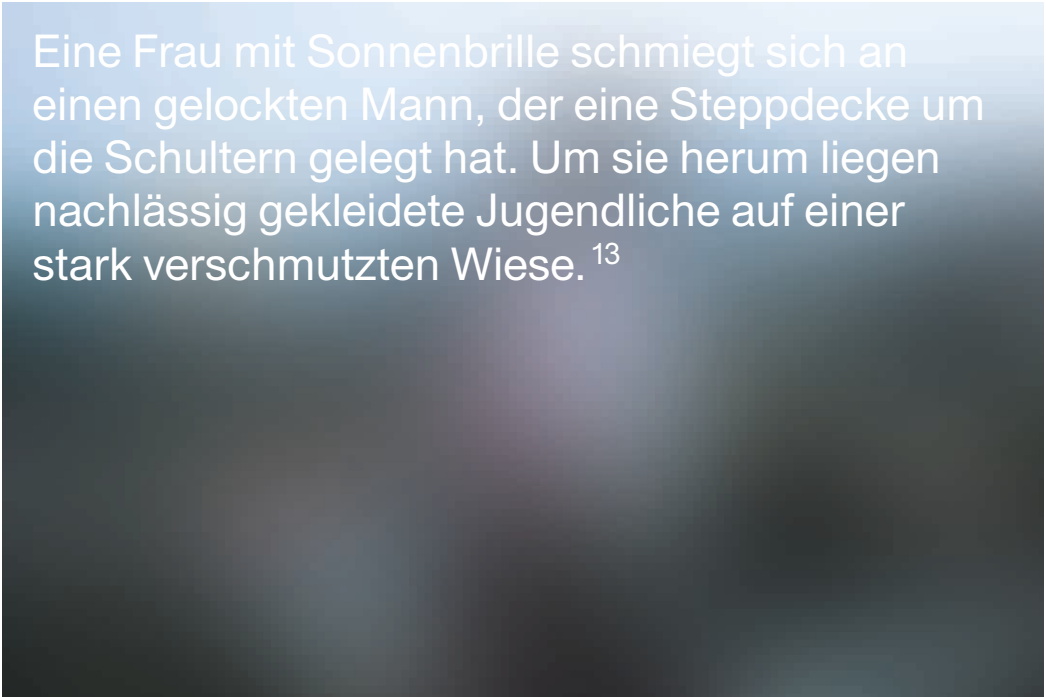
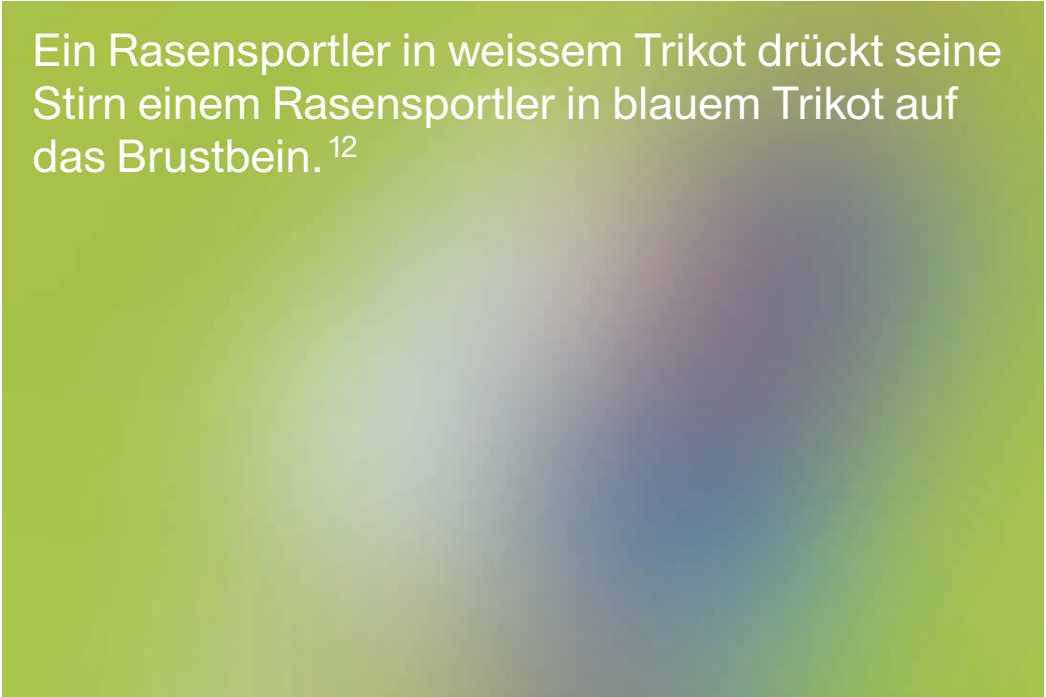
Was sagen Sie im Umkehrschluss zu städtischen, vielfältigen, sich verändernden Strukturen?	Wie gesagt: Das Gegenteil von Riggisberg ist Genf. Wenig Affinität zum Handwerk. Da beschäftigt man lieber Frontaliers. Die Polizisten kommen aus dem Wallis oder Jura. Sprachschulen werden von akademisierten Sozialarbeiterinnen geprägt, die selber kritisch zum System stehen. Eine komplexe Ausgangslage. Entsprechend gering ist in Genf die Integrationsquote. Die Schweiz ist nicht wie die grossen Industrienationen ein Sozialstaat, der das Proletariat systematisch stützt: Hier ist die Arbeitslosenquote tief und der Staat greift nur in Krisen und Notfällen ein. Ich habe immer wieder mit Erstaunen festgestellt: Die Schweizerinnen und Schweizer kennen das Wesen des eigenen Landes oft nicht bewusst, das macht es Zuzügern schwierig.	In der Integration von jungen Flüchtlingen müsste der Staat die Rolle des fehlenden Vaters spielen, sagen Sie. Meine Frage: Wie viel Moral in der Integrationsarbeit muss denn sein?	Das Verfahren ist doch entscheidend. Im Januar 2012 kritisierte ich im <i>TagesAnzeiger</i> das Verfahren, das damals vier Jahre dauerte, als «kafkaesk». Man muss sich vorstellen, was das für einen 18-jährigen Maghrebiner bedeutet. Heute sind wir besser eingerichtet: Es dauert nur noch drei, vier Monate. Aber es stimmt schon, man muss auch einsehen, dass junge Menschen auf der Suche nach Arbeit und Abenteuer kommen. Die Nennung des Motivs Abenteuer löste bei den Linken eine Riesenhysterie aus. Man forderte 2012 meine Absetzung. Mittlerweile hat man dieses Migrationsmotiv akzeptiert. Je patriarchaler der soziale Hintergrund der Migranten, je mehr Testosteron in der Motivation, desto klarer muss das Aufnahmesetting sein.
Wie meinen Sie das?	In der Einbürgerungsdebatte stellten wir fest, dass wir die Schweiz zuerst den Einheimischen erklären müssen. Ich habe viele Crashkurse mit Behörden veranstaltet: Was ist die Schweiz, was sind ihre Werte? In Basel habe ich mal in ein Papier geschrieben, dass wir calvinistisch geprägt seien. Was das für eine Aufregung im linken Milieu verursachte! Was haben wir mit Calvin zu tun?, schrien die Leute entsetzt. Sehr viel, ist meine Antwort. Wir definieren uns über diese Frage: <i>Was machsch?</i> Wir fragen nicht wie in Frankreich: Was kochst du? Wie kochst du? Sondern: Was arbeitest du? Übrigens kennen auch die Xenophoben unser Land nicht.	Was heisst «klarer»?	Im Vergleich zu den Clan- und Dorfstrukturen, die jugendliche Migranten aus dem Maghreb geprägt haben, sind unsere Welten sehr frei- und grosszügig. Dies zu vermitteln und darauf hinzuweisen, was bei uns für Regeln gelten, ist zentral.
Inwiefern?	Dazu eine Anekdote: Im <i>Zischtigsclub</i> von Fernsehen SRF enervierte sich ein SVP-Politiker darüber, dass die Miss Schweiz dunkelhaarig sei. Da musste ich sagen: Du kennst unser Land nicht: Im Muotatal sind die Menschen meist dunkelhaarig.	Womit wir wieder bei der Übersetzung wären.	Eine Übersetzung wäre zum Beispiel: Wenn der Coop bei uns nicht mit zehn Security-Leuten gesichert ist, heisst das nicht, dass man sich einfach bedienen darf. Wenn Frauen sich sexy kleiden, ist das kein Freipass für Übergriffigkeit. Rechtsloyalität und -konformität müssen erklärt werden.
Was sagen Sie zum Burkaverbot?	In dieser sehr kontroversen Diskussion dazu spiegelt sich der enorme kulturelle Reichtum der Schweiz. Die Burkadebatte übersteuert die Parteienmeinungen. Die SP Neuenburg und die SVP Thurgau könnten sich plötzlich finden. Solche Konstellationen sind interessant, das macht mir Freude. Der kulturelle Kontext ist stärker als die politische Haltung.	Wer muss das erklären?	Bei einem Migrationsverfahren muss die zuständige Behörde dies gleich zu Beginn sagen. Die Behörden treten heute den jungen Flüchtlingen klar und deutlicher gegenüber. Man muss die Konsequenzen aufzeigen und das Verfahren schnell durchziehen. Der romantische Teil der Gesellschaft hat mit dieser adäquaten Integrationspolitik allerdings seine liebe Mühe.
Was ist Ihre persönliche Meinung zum Burkaverbot?	Ich bin für eine Lösung wie in Österreich: Da mussten sich die Polparteien ÖVP und Grüne finden. Kenan Güngör, den Experten, der die Koalitionsverhandlungen in dieser Frage begleitet hat, kenne ich gut. Sein Ansatz hat sich durchgesetzt: Bis 14 Jahre dürfen Kinder keine auffälligen religiösen Symbole in die Schule bringen. Im Spannungsfeld von privaten und öffentlichen Interessen muss Kindheit vernünftig geschützt werden.	Wenn Sie das politische Spektrum anschauen: Wer muss noch dazulernen?	Im Moment ist das Thema nur am Rande aktuell. In der politischen Mitte herrscht Migrationsstille. Das hat damit zu tun, dass die Behörden sensibilisierter und fitter geworden sind. Man hört jetzt auch mal, dass ein Jihadist ausgeschafft worden ist. Da denken die Leute: Aha, die machen was!
Welche Leistungen müssen die zu Integrierenden mitbringen? Welche Übersetzungsarbeit können wir von ihnen erwarten?	Mein Ansatz, der auch in kantonale Gesetze aufgenommen wurde: <i>Fördern und fordern</i> . Die Mehrheitsgesellschaft muss Chancen bieten. Und die Zuzüger und Zuzügerinnen müssen sich mit den hiesigen Verhältnissen auseinandersetzen und rechtsloyal sein. Die Schweiz ist ein politisches Konstrukt, die Kultur ist Privatsache. Das ist ein grosses Glück. Und ein Steilpass für Migrantinnen und Migranten. Hier musst du dir keine Kultur einverleiben, aber dich ans Gesetz halten. In Basel bieten wir Gratiskurse für Deutsch, aber wir kontrollieren auch, ob sie belegt werden. Der Besuch des Elternabends in Basel ist obligatorisch. Oder wir schreiben nötigenfalls Integrationskurse vor, die klarmachen, dass häusliche Gewalt bei uns geahndet wird.	Wir haben über das Einwanderungsland Schweiz gesprochen. Nun möchte ich das Thema Integration respektive Übersetzung aus einem anderen Blickwinkel angehen: Stichwort Religion. Die Bibel ist das am weitesten verbreitete und auch das am häufigsten übersetzte Buch der Welt. Anfang 2018 gab es, sagt Wikipedia, 3324 Sprachen, in die die Bibel oder Teile davon übersetzt worden sind. In so viele Sprachen übersetzt, müsste die Bibel eine Integrationsmaschine sein. Ist sie nicht eher das Gegenteil?	Der Diskurs um die geeignete Übersetzung ist so alt wie die Bibel selbst. Noch heute wird an diesem Buch gearbeitet, zum Beispiel an Übersetzungen für Naturvölker, die ohne Schrift und Alphabet leben. Jesus selber hat eine Form von Aramäisch gesprochen, die heute nur noch in wenigen Dörfern in Syrien vorkommt. In der Reformation, der Disput von Luther und Zwingli: das gleiche Buch, zwei verschiedene Welten. Die Kraft der Bibel als Integrationsmaschine entsteht erst, wenn wir wissen, dass hier Wörter verschieden übersetzt, also interpretiert werden.
Sie haben von Angeboten gesprochen, die die Mehrheitsgesellschaft erbringen müsse. Können Sie das noch etwas präziser sagen?	Niemand migriert aus Vergnügen. Die Motive liegen tiefer. Die Forschung zeigt, dass Wirtschaftsmigration in Europa ab einem Wohlstandsgewinn von 30 Prozent beginnt. Direkt betroffene Kriegsflüchtlinge schaffen es nicht aus dem Land heraus. Erst die Mittelschicht hat überhaupt die Mittel, zu uns zu kommen. Sozialer Aufstieg ist fast immer das eigentliche Ziel der Migration. Und hier hat die Schweiz das perfekte Angebot: Bildung und Arbeit. In keinem anderen Land ist der soziale Aufstieg, also die Integration, so leicht möglich wie in der Schweiz. Wir sind hier die Nummer eins.	Zum Schluss eine Nagelprobe: Was machen wir mit Schweizer IS-Kämpfern, die in Syrien unter unmenschlichen Bedingungen inhaftiert sind?	Die Aburteilung vor Ort ist sinnvoll; aber ein Verfahren nach internationalen Standards ist derzeit schlicht nicht möglich. Wenn man es richtig machen möchte, müsste man Millionen investieren. Im Moment ist unsere offizielle Haltung demgegenüber nicht ganz eindeutig – im Übrigen ganz anders als bei Putin, der sagt, dass er die IS-Leute persönlich auf der Toilette erwürgen würde. Was ich sagen will: Eine kohärente Übersetzungsarbeit muss ehrlich sein. Wir müssen die Kurden, die Tausende von Terroristen bewachen, unbedingt unterstützen. Und wir müssen unsere Jihadisten, die keine angenehmen Mitbürger sind, identifizieren und ihnen gegenüber das volle Rechtsprogramm durchziehen, vor Ort oder bei uns. Das ist zwar aufwendig. Aber diese paar Dutzend, die wir dort haben, müssen wir selber stemmen.
Was auch mit der ökonomischen Situation der Schweiz zu tun hat ...	Ja klar, wir sind eine Wirtschaftsmacht und haben das erfolgreiche duale Bildungssystem, vor allem im Technischen und Kaufmännischen, die wirtschaftlichen Strukturen sind integrationsfähig. In den 80er-Jahren mussten wir die Integrationspolitik allerdings umkrempeln. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde im Bildungs- und Gesundheitswesen, in der Justiz nur darüber nachgedacht, wie die einwandernden Verlierer zu therapieren sind. Als Basler Integrationsdelegierter plädierte ich für eine Umkehr der Sicht: vom Reparatur- zum Innovationsstaat. Diese politische Korrektur war notwendig.		



Zwei Wolkenkratzer stehen in Flammen. In dem einen explodiert etwas, aus dem anderen kommt schwarzer Rauch. Hellblauer Hintergrund.<sup>9</sup>

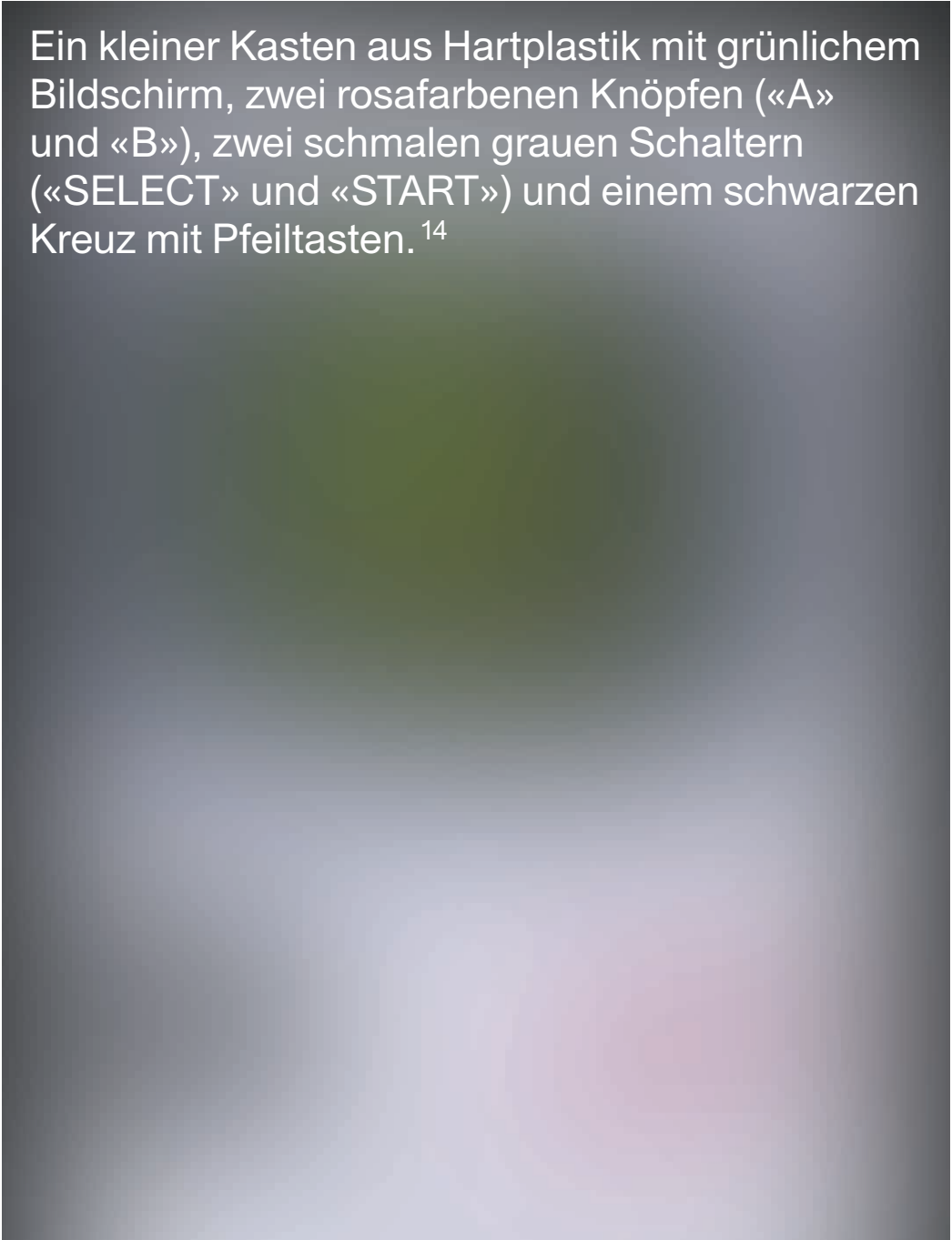
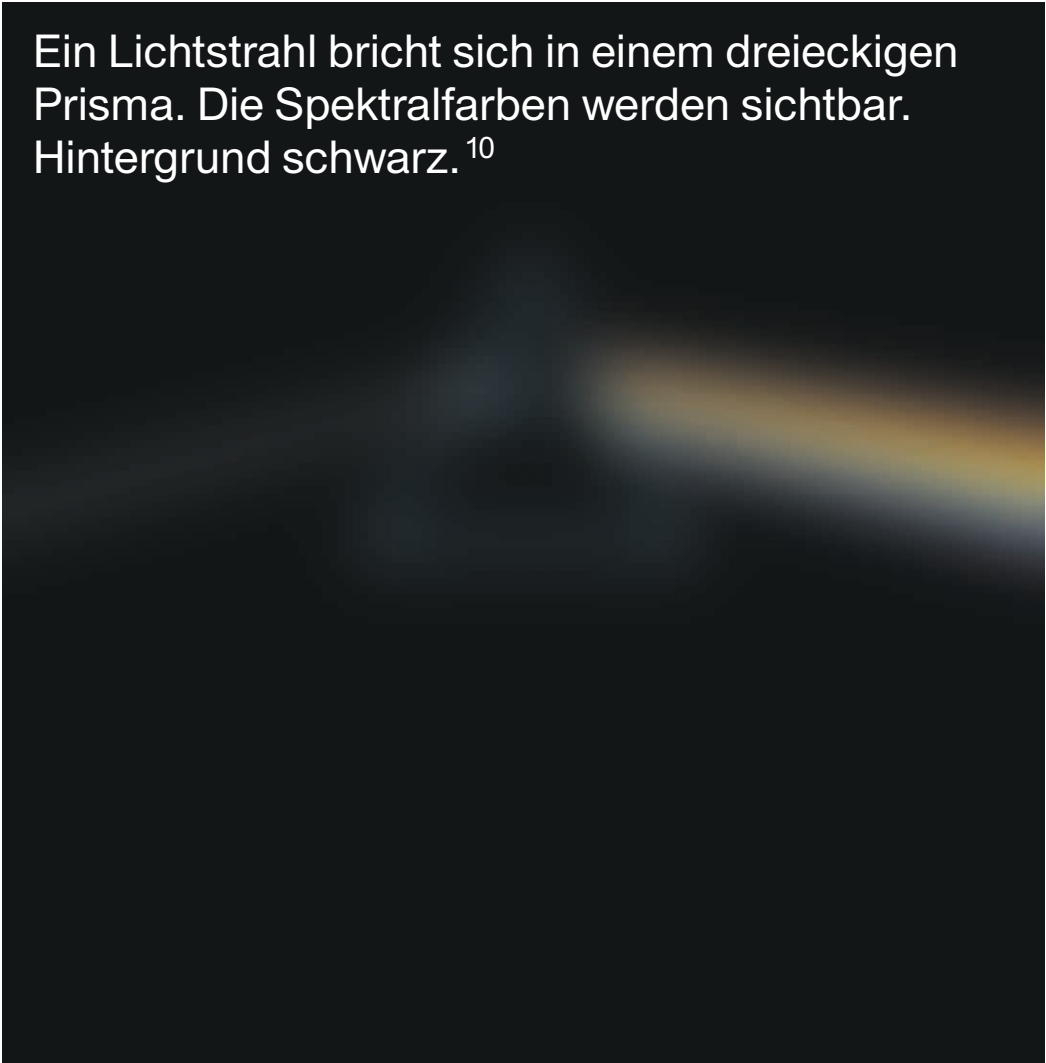


Ein Rasensportler in weissem Trikot drückt seine Stirn einem Rasensportler in blauem Trikot auf das Brustbein.<sup>12</sup>



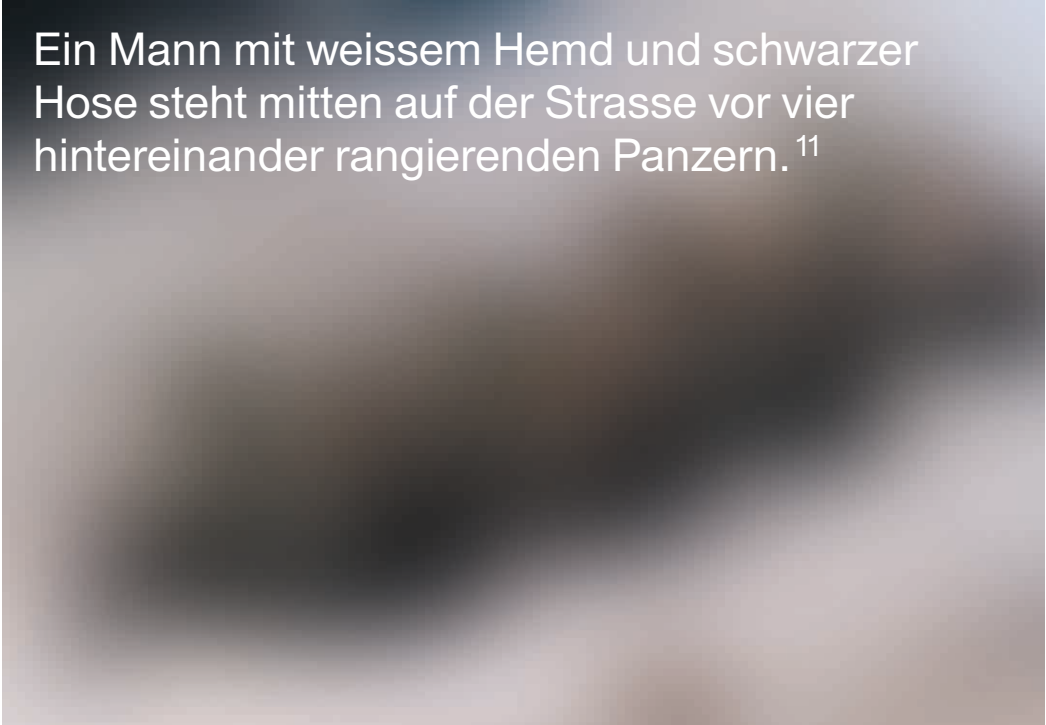
Eine Frau mit Sonnenbrille schmiegt sich an einen gelockten Mann, der eine Steppdecke um die Schultern gelegt hat. Um sie herum liegen nachlässig gekleidete Jugendliche auf einer stark verschmutzten Wiese.<sup>13</sup>

Ein Lichtstrahl bricht sich in einem dreieckigen Prisma. Die Spektralfarben werden sichtbar. Hintergrund schwarz.<sup>10</sup>



Ein kleiner Kasten aus Hartplastik mit grünlichem Bildschirm, zwei rosafarbenen Knöpfen («A» und «B»), zwei schmalen grauen Schaltern («SELECT» und «START») und einem schwarzen Kreuz mit Pfeiltasten.<sup>14</sup>

Ein Mann mit weissem Hemd und schwarzer Hose steht mitten auf der Strasse vor vier hintereinander rangierenden Panzern.<sup>11</sup>



Ein Würfel mit jeweils neun Farbtafeln pro Seite. Die Tafeln sind gelb, grün, blau, orange, rot und weiss.<sup>15</sup>

Elf Arbeiter pausieren auf einem Stahlträger in grosser Höhe. Im Bildhintergrund sind zahlreiche Wolkenkratzer und eine grosse Parkanlage zu sehen.<sup>16</sup>

Neun in Dreiergruppen angeordnete Grossbuchstaben, davor ein weisser Doppelpfeil mit mittigem Kreuz auf rotem Hintergrund.<sup>17</sup>

Zwei Männer und eine Frau sitzen nachts an einer Theke, dahinter ein weiss gekleideter Barmann. Wir sehen sie durch ein gebogenes Panoramafenster.<sup>18</sup>

Ein Soldat springt in städtischer Umgebung über einen Stacheldraht. Wir sehen, wie er dabei fotografiert wird.<sup>19</sup>

Ein braunes Ei.<sup>20</sup>

Ein langhaariger Mann in rotem Hemd hält sehr ungeschickt ein Baby aus dem Fenster.<sup>21</sup>

Ein anatomisch geformtes Fläschchen mit rotem Etikett und dunklem Inhalt.<sup>22</sup>



# ÜBERSETZUNG HEISST VERWANDLUNG

Ein Paradebeispiel poetischer Transformation ist zum Allgemeinplatz geworden: wie Franz Kafkas *Die Verwandlung* in der Übersetzung verniedlicht und verharmlost wurde. Dennoch das Original nicht immer über die Übersetzung zu stellen, hat schon Walter Benjamin gefordert.

Von Tine Melzer

In die Wohnung meiner Kindheit zogen mit meiner Stiefmutter neue Bücher ein. Da stand Franz Kafkas *Die Verwandlung*<sup>1</sup> im Schrank der neuen Frau und ich las es heimlich. Ich staunte als Kind zwar über die seltsame Veränderung eines Menschen inmitten seiner hilflosen Familie, aber ich hoffte – eher aus Furcht –, dass auch in Erwachsenenbüchern nicht alles wortwörtlich gemeint war. Gregor Samsa war für mich damals kein wirkliches Insekt; eher ein armer Tropf, dem man nicht zu nahekommen wollte. Auf dem Cover dieses Taschenbuches war eine gekritzelte Strichfigur zu sehen, kein Käfer. Kafka selbst hat sich vehement dagegen gewehrt, ein Insekt auf dem Buchumschlag der Erzählung abzubilden. In einem Brief vom 25. Oktober 1915 an den Verleger schreibt er: «Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden.» Kafka schlug als Abbildung vor: «[...] die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offen steht.»<sup>2</sup>

Später, im Ausland, begegnete mir dieses Buch in übersetzten Fassungen. Im Niederländischen heisst der Spuk *gedaanteverwisseling*, ein schönes, aber altmodisches Wort, ungebräuchlich und nur ungefähr übersetzbar als *Gewandwechsel*. *Gedaante* meint die äusserliche Hülle, die Erscheinung. Auf Spanisch heisst das Werk *La transformación*. Auf Englisch wird es *The Metamorphosis* betitelt, *La métamorphose* auf Französisch, *La metamorfosi* auf Italienisch usw. Auf vielen Buchtiteln der Übersetzung dieses Klassikers einen Käfer zu sehen, ärgerte mich. Es kam mir kindisch vor, den Käfer buchstäblich zu verstehen.

## Plumpe Horrorshow

Die metaphorische Echokammer für den Titel war dessen biologische Konnotation, die Verpuppung zum Insekt wurde wörtlich genommen. Die Veränderung von Samsa als Entfremdung im übertragenen Sinn wird statt unheimlicher Verschiebung zur plumphen Horrorshow. Wie es literarischen Werken in Verfilmungen widerfahren kann, wenn sie illustrieren, was da geschrieben steht. Die Erzählung *Naked Lunch* von William S. Burroughs wird in ihrer Verfilmung<sup>3</sup> der Unheimlichkeit beraubt, sobald die menschengrossen glitschigen Tierchen ins Bild kommen.

Wenn ich zu einem Buch greife, auf dem ein Käfer abgebildet ist, wird das Wort im Text zusammen mit dem Insekt auf dem Cover assoziiert. Andere, komplexere, doppeldeutigere Verbindungen werden von der Illustration überlagert. Eine Leserin des Buches *The Metamorphosis* liest ein anderes als ich mit *Die Verwandlung*. Und sie sieht das Ungeheuer(liche) anders als ich, wenn sie täglich einen ganz bestimmten Käfer auf dem Buch sieht. Ausserdem ist eine solche Abbildung in ihrer Grösse reduziert, verniedlicht, und vermag nicht das Monströse zu zeigen, das den Massstab eines Covers sprengt.

Gebe ich das Wort *Metamorphose* in eine Online-Suchmaschine ein, werden Bilder aufgerufen von sich verpuppenden Käfern und biologischen Entwicklungsstadien. Eine Raupe wird zum Schmetterling. Ein sich verpuppender Mensch, sich einschliessend in eine dicke Schicht von Unerreichbarkeit, sprachlos und einsam, ist nicht leicht abbildbar, ohne Bedeutungsebenen einzubüssen. Solche Verwandlungen sind kaum das Werk der Biologie. Sie führen uns in Randbezirke der Seele und des guten Geschmacks, an Abgründe der eigenen Lage und Entfremdung vom eigenen kleinen Rudel. Der verwandelte Gregor Samsa erwacht und kämpft mit einer Umwelt, die ihm oder der er nicht mehr gerecht wird. Die mentale Transformation spiegelt sich in der körperlichen Allegorie, ein Paradebeispiel poetischer Transformation, und sie ist deshalb zum Allgemeinplatz geworden.

## Festgehalten im Panzer

Nehme ich die Metamorphose probenhalber wörtlich: Insekten haben Aussenskelette. Der veränderte Mensch erwacht in einer Rüstung. Die Sensibilität der Haut und der Tastsinn sind weg. Der eigene Körperrand wird nicht mehr wahrgenommen. Die Wahrnehmung der Aussenreize wie Temperatur, Feuchtigkeit, Luftbewegung: auf kleine Fühlerspitzchen reduziert, wofür zuvor die ganze Körperoberfläche zur Verfügung stand. Gregor Samsas Körper ist taub geworden und er wird festgehalten in einem harten Panzer. So können Menschen sich fühlen.

Die wenigsten Menschen mögen Insekten. Ein grosser Verehrer Kafkas, der Schriftsteller W.G. Sebald, hat sich in seinem Werk vielfach abgewiesenen Kreaturen gewidmet. Durch dessen Blickrichtung auf sogenannte

mindere Tiere<sup>4</sup> wurden sogar Nachtfalter und Motten zu schillernden Vertreterinnen einer Art, die wir wenig kennen oder nicht kennenlernen wollen. Ein Bienchen oder Schmetterling ist uns meist recht, das Madige und dunkle Viele ekelt uns – es erreicht uns mit seinen Konnotationen von Zerfall und Fäulnis. Doch der Käfer *ist* der andere Mensch – viel schlimmer noch, viel abstossender als ein enormes Insekt. Es ist der, den wir nicht mehr verstehen, den wir nicht mehr durch die Sprache zu erreichen imstande sind.

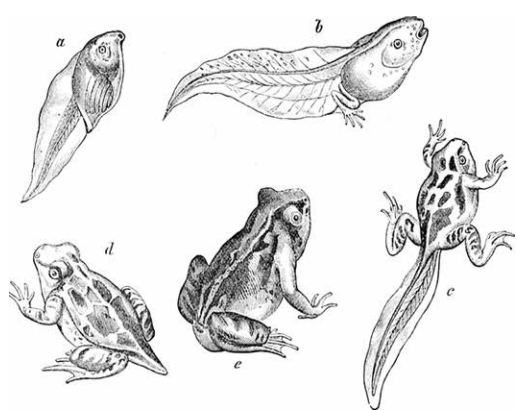
Eine Verwandlung, die Metamorphose, die Transformation, die Veränderung – dieses Narrativ, die Story, die Bilder lassen sich prima übersetzen. Die Sprache selbst ist unübersetzbar.

Übersetzung heisst Verwandlung. Ein Wort, ein Satz, eine Textpassage, ein ganzes Werk kann (hin)über(ge)tragen werden in eine andere Sprache, einen anderen Kontext, in eine andere Zeit, in eine andere Gruppe von Rezipientinnen. Keine Übersetzung ist ein 1:1-Ersatz, sie ist keine genaue wortgetreue Angelegenheit. Übersetzung ist kein Surrogat. Die Worte der Zielsprache müssen in ihrer neuen sprachlichen Heimat verortet werden; sie klingen anders und lassen andere Bilder aufscheinen. Gute Übersetzungen sind gelungene Verwandlungen. Sie sind gut, wenn sie die richtigen Worte gefunden haben, auch jenseits der Worttreue.

## Original nicht zu wörtlich nehmen

Verwandlung hat mit Gewand zu tun. Ein Gewand ist das Kleid, die Hülle, die Schutz bietet und gleichzeitig Grenze ist zum Aussen. Stoffe hüllen uns ein, wir kleiden uns darin, Gewänder umgeben uns und bei einer Verwandlung wechselt etwas das Gewand. Wie Walter Benjamin rät, sollten wir uns nicht darauf einlassen, das Original immer über die Übersetzung zu stellen. Benjamin beschreibt Übersetzungen als eine Summe vieler möglicher Varianten, ähnlich eines «Königsmantels, der Schicht um Schicht wächst, Übersetzung um Übersetzung variiert und ausschmückt, verschiebt, lenkt und interpretiert».<sup>5</sup> Die Gesamtheit aller möglichen Übersetzungen, Schicht um Schicht drapiert. Alle Versionen, zusammen mit ihren verschobenen, verlorenen und gewonnenen Aspekten, deuten gemeinsam auf das gemeinsam Gemeinte hin, das sie gleichzeitig verhüllen. Ein Gegenteil vom Wort *wortwörtlich* ist *unverhüllt*.

- <sup>1</sup> Franz Kafka: *Die Verwandlung*. 1915. Leipzig: Kurt Wolff Verlag.
- <sup>2</sup> Franz Kafka in einem Brief an den Kurt Wolff Verlag. Prag, am 25. Oktober 1915. [homepage.univie.ac.at/werner.haas/1915/kw15-028.htm](http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1915/kw15-028.htm). Herzlichen Dank an David Zürcher.
- <sup>3</sup> David Cronenberg: *Naked Lunch*. 1991 [Film] Vorlage von William S. Burroughs: *Naked Lunch*. 1959. New York: Grove Press
- <sup>4</sup> Uwe Schütte: *Annäherungen. Sieben Essays zu W.G. Sebald*. 2019. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag. S. 165 ff.
- <sup>5</sup> Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Gesammelte Schriften Bd. IV/1, Frankfurt/Main 1972. S. 9–21.



*Metamorphosis frogs British-reptiles-and-batrachians-1888* (Henry's Home).



*The Metamorphosis and Other Stories* (Barnes & Noble Collectible Editions). Erstaussage Franz Kafka: *Die Verwandlung*. 1915. Leipzig: Kurt Wolff Verlag.



# VON DER GRAFIK ZUM KLINGENDEN RESULTAT

Wie kann die grafisch notierte Musik von Hermann Meier in klingende Musik übersetzt werden? Lässt sich die elektronische Musik des 2002 verstorbenen Meier jemals in seinem Sinne realisieren? Überlegungen zu einer musikalischen Übersetzungsarbeit.

Von Marc Kilchenmann

«Meier, ein Name, den man sich merken muss», so frotzelte Hansjürgen Wäldele 1990 anlässlich der Uraufführung des letzten Werkes von Hermann Meier, des *Bläserquintetts* HMV 101. Tatsächlich war Meier zu diesem Zeitpunkt nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten bekannt. 1906 in der Nähe von Solothurn geboren, hat er denselben Jahrgang wie Shostakovich, schrieb aber im Gegensatz zu diesem eine Musik, die der Nachkriegsavantgarde um Stockhausen, Nono und Boulez nahesteht. Eine Karriere als Musiker blieb ihm verwehrt, stattdessen arbeitete er als Dorfschullehrer im Schwarzbubenland und schuf in der Abgeschiedenheit ein erschütternd innovatives Werk.

Schon Ende der 1940er-Jahre arbeitete Meier an einer eigenen seriellen Theorie, schrieb gleichzeitig wie Ligeti Klangflächenmusik und wandte sich dann der Geräuschkomposition und der elektronischen Musik zu. Mitte der 1950er-Jahre begann Meier in der Skizzierphase Verlaufsdiagramme zu verwenden. Diese machen die ästhetische Ausrichtung Meiers klar: Wir sehen keine Gesten, keine Figurationen, nur Striche, Punkte, Flächen. Meier schreibt eine non-narrative Musik, er erzählt keine Geschichten, sondern reiht Ereignisse aneinander, alles ist übergangslos und hart. Die Grafiken übersetzt Meier anschließend in «normale» Notenschrift.

Zu abstrakt, zu radikal muss Meiers Musik gewesen sein, denn trotz gelegentlich aufmunternder Worte lassen sich die Aufführungen buchstäblich an einer Hand abzählen. Es ist dem Komponisten Urs Peter Schneider zu verdanken, dass wir heute über eine erstaunliche posthume Erfolgsgeschichte sprechen können. Er machte sich in den 1980er-Jahren mit Uraufführungen für Meier stark und er begeisterte mich und Dominik Blum, zwei seiner Studenten, für die Causa Meier. Zwar ertönte kein einziges seiner 27 Orchesterwerke zu Meiers Lebzeiten, aber immerhin durfte er kurz vor seinem Tod noch die erste Veröffentlichung auf CD erleben: Dominik Blum spielte einen Grossteil des Klavierwerkes ein. 2008 begann ich beim aart verlag mit der Gesamtausgabe seiner Instrumentalmusik.

Wichtiger aber: 2009 ging der Nachlass in die Hände der Paul Sacher Stiftung über – beim weltweiten Renommee dieser Institution kommt dies einem Ritterschlag gleich. Viele Lücken in der Rezeptionsliste wurden mittlerweile geschlossen, nur das elektronische Werk harrt noch der Entdeckung. Lange ging die Forschung davon aus, dass Meier in den 1970er-Jahren verstummt wäre, angesichts der schier endlosen Reihe an Misserfolgen ein naheliegender Befund. Doch die Annahme war falsch. 1975–1983 verfasste er Verlaufsdiagramme zu 15 umfangreichen elektronischen Werken. Einzig die *Klangschichten* (1983) HMV 83 konnte er realisieren, allerdings in einer rudimentären Form, die von seinen wahren kompositorischen Absichten eher ablenkt denn diese erhellt.

In einem Projekt des Y Instituts haben fünf Studierende unter der Anleitung von Michael Harenberg und mir zwei dieser Grafiken in Töne übersetzt. → *Abb. A*.

Der Komposition stellt Meier 17 Modelle voraus. Diese bestehen aus 1–5 Tonbändern, welche dann montiert werden. Da Meier genaue Zeitangaben macht, ist diese Montage schnell bewerkstelligt. Nur, mit welchen Klängen die Bänder bespielt werden sollen, dazu schweigt Meier. Hinweise sind allenfalls in anderen Werken zu finden: In den Spielanweisungen zu *Flecken* HMV 90 schreibt er, dass die «Klangplatten» möglichst stark differenziert werden sollen, und in mehreren anderen Texten erwähnt er eine «Totalräumigkeit». Was diese Begriffe genau bedeuten, bleibt unklar. → *Abb. B*.

Noch viel weniger sagt die Partitur zu HMV 97. Deutlich ist eine vertikale Trennung zu sehen. Die obere Hälfte bezeichnet Meier mit «I, oben, Anfang». Der einzige andere Hinweis, der sich finden lässt: «die Verteilung der 12 Klangplatten». In der Paul Sacher Stiftung sind noch zwei weitere Diagramme zu diesem Stück zu finden. Wir sind uns aber schnell einig, dass es nicht darum gehen kann, eine gültige Version zu machen, sondern, dass wir uns vor allem mit grundlegenden Fragen beschäftigen wollen. Was bedeuten die Farben? Wie können Klänge nebeneinander stehen, ohne dass unser Hirn eine Kombination erstellt? Finden wir Klanglichkeiten, die sich nicht gegenseitig zudecken? Aus der Instrumentalmusik Meiers wissen wir, dass ihn verschiedene Texturen, wie Fläche, Schläge, Staub oder Welle, interessiert haben.

Die entstandenen Resultate sind ein Schritt hin zu einer Übersetzung der grafisch fixierten elektronischen Werke in Musik. Ob es jemals möglich wird, dies im Sinne Meiers zu realisieren, lässt sich kaum beantworten. Da er wenig Erfahrung hatte mit der Arbeit im elektronischen Studio, bleibt seine Sprache oft unklar. Was meint er mit Begriffen wie Fensterfüllungsgrad, Cäsarik oder Apotheose? Bevor eine autorengerechte Übersetzung möglich wird, gilt es, eine andere Übersetzungsarbeit abzuwarten. Meier hat zeitlebens steno-graphische Notizen geführt. Vielleicht ist die eine oder andere Antwort in diesen Arbeitsheften zu finden. Für den Moment haben wir uns begnügt zwei Grafiken recht frei in Klang zu übersetzen.

**Weiterführende Informationen**  
– aart-verlag.ch  
– hermannmeier.com  
– soundcloud.com/hermannmeier




A. Konstellationen für Klangplatten (1982) HMV 92, © Paul Sacher Stiftung, Basel.

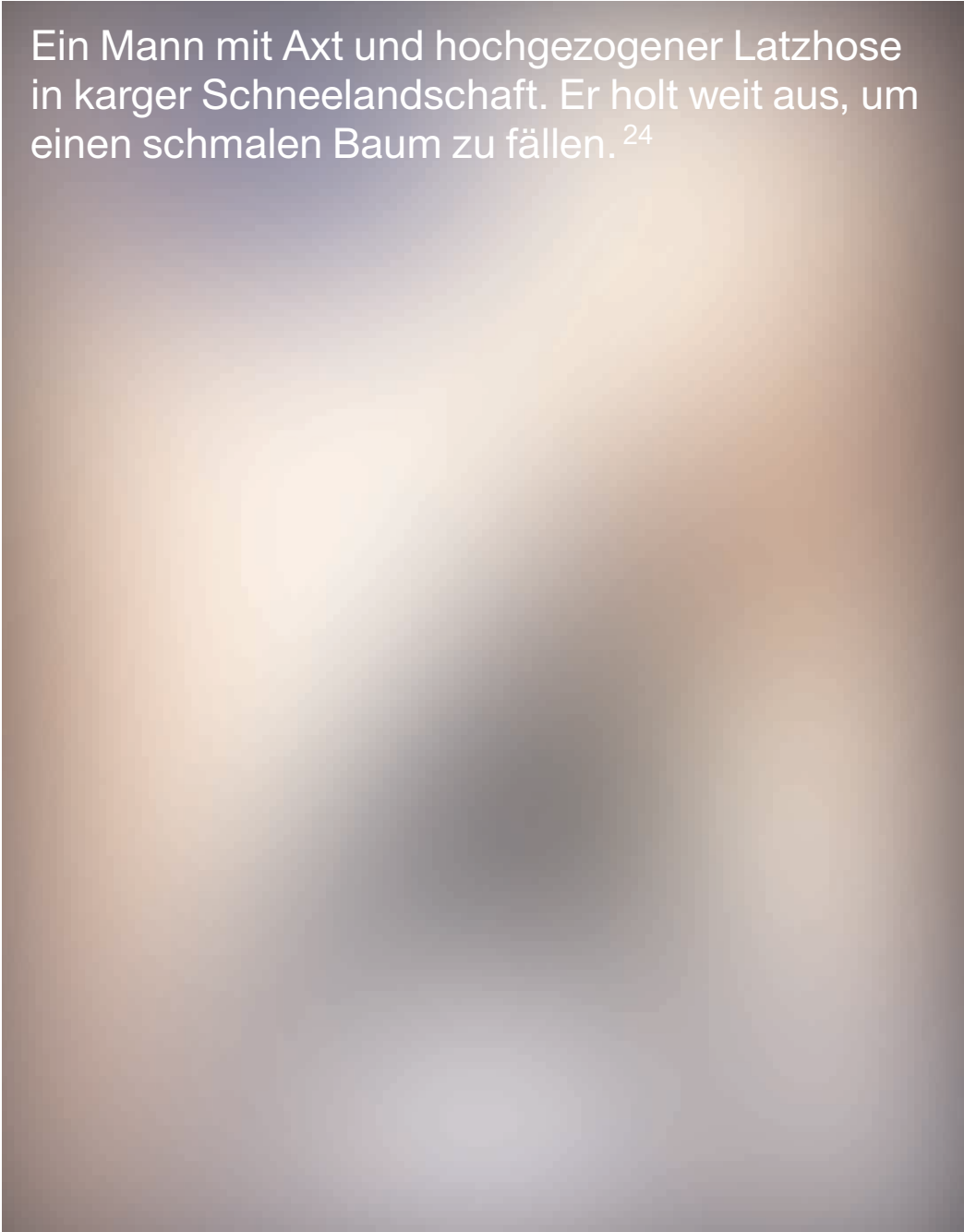
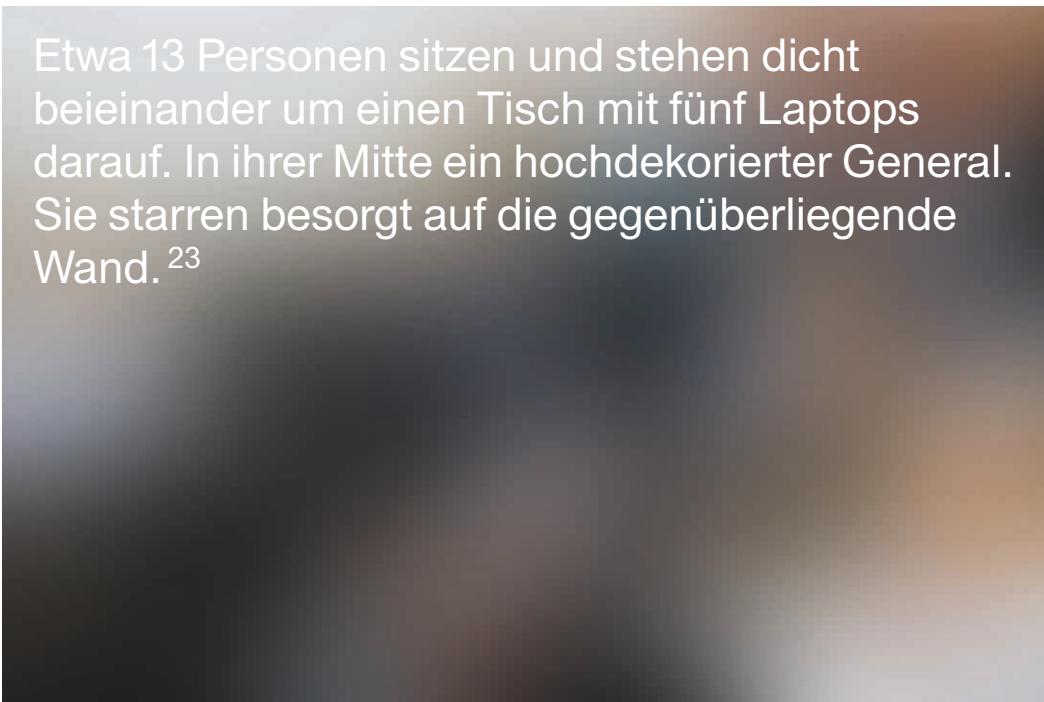


B. Elektronikstück II, Elektronisches Werk II (1986) HMV 97, © Paul Sacher Stiftung, Basel.


Marc Kilchenmann ist Fagottist und Doktorand an der HKB. An der Museumsnacht am 20. März stellt Marc Kilchenmann Ausschnitte der erwähnten Arbeiten vor.



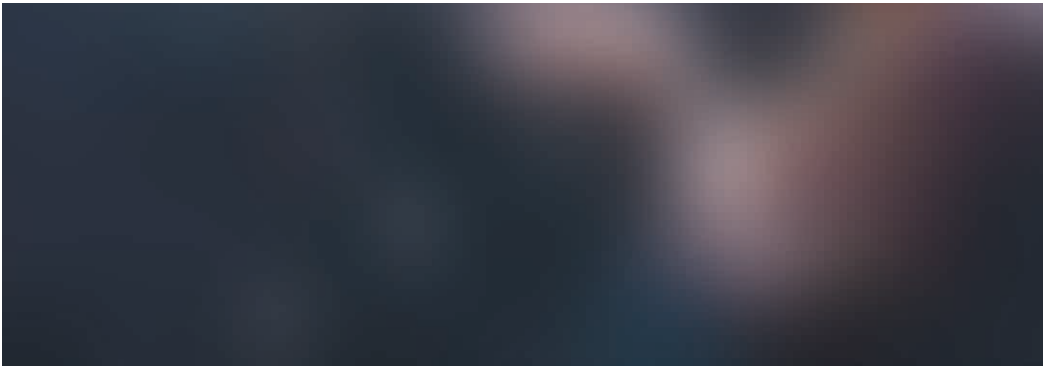
Etwa 13 Personen sitzen und stehen dicht beieinander um einen Tisch mit fünf Laptops darauf. In ihrer Mitte ein hochdekorierter General. Sie starren besorgt auf die gegenüberliegende Wand.<sup>23</sup>



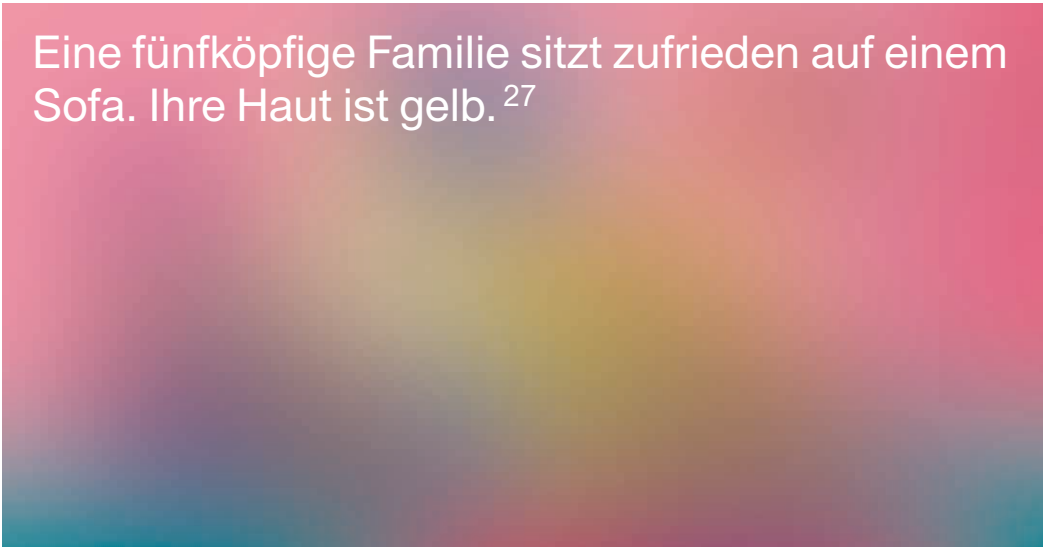
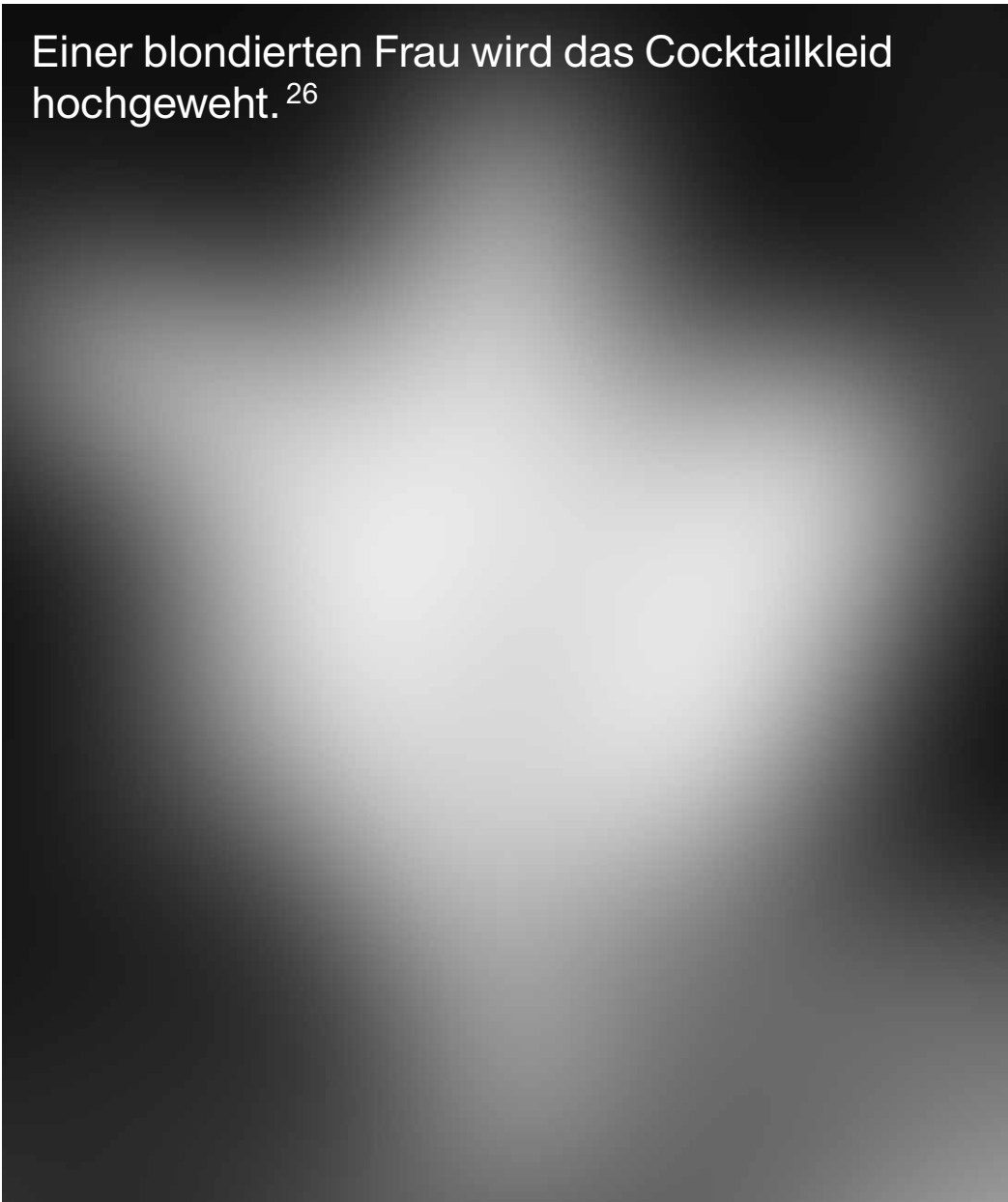
Ein Mann mit Axt und hochgezogener Latzhose in karger Schneelandschaft. Er holt weit aus, um einen schmalen Baum zu fällen.<sup>24</sup>



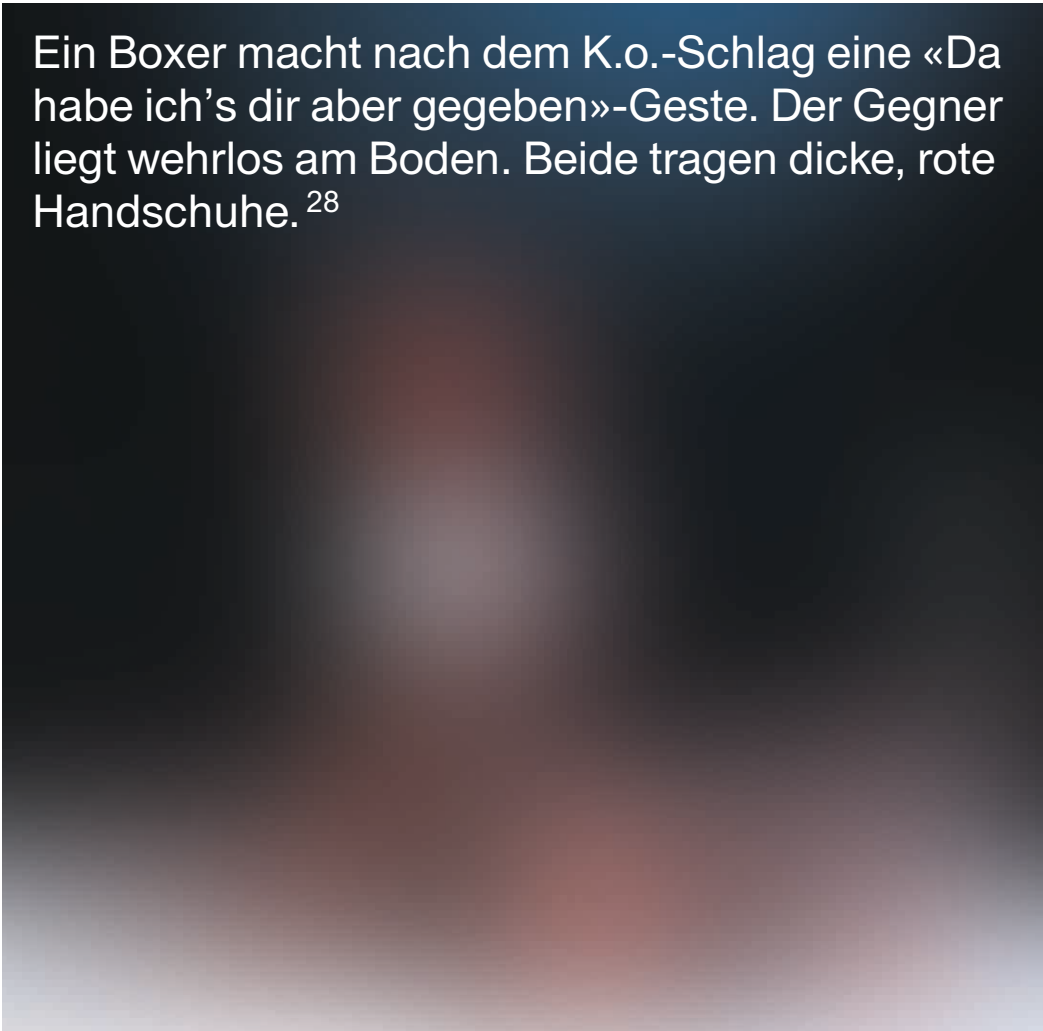
Ein Baby taucht in einem Swimmingpool. Vor ihm hängt eine Dollarnote an einem Haken.<sup>25</sup>



Einer blondierten Frau wird das Cocktailkleid hochgeweht.<sup>26</sup>



Eine fünfköpfige Familie sitzt zufrieden auf einem Sofa. Ihre Haut ist gelb.<sup>27</sup>



Ein Boxer macht nach dem K.o.-Schlag eine «Da habe ich's dir aber gegeben»-Geste. Der Gegner liegt wehrlos am Boden. Beide tragen dicke, rote Handschuhe.<sup>28</sup>



Eine blaue Figur mit Schnabel, kariert Hose und einer Baskenmütze geht freudig ihrer Wege.<sup>29</sup>

Eine junge Frau schaut seitlich zu uns herüber. Sie trägt einen hellblauen Turban mit einem gelben Tuch sowie einen markanten Ohrschmuck. Das Licht kommt von links.<sup>33</sup>

Vier Männer gehen über einen Zebrastrifen. Einer von ihnen trägt keine Schuhe.<sup>34</sup>

Fünf Kinder laufen auf die Kamera zu. Zwei schreien oder weinen, eines ist nackt und breitet die Arme aus. Im Hintergrund vier Soldaten und eine schwarze Wand aus Rauch.<sup>30</sup>

Zwölf Personen in Abendkleidern und Anzügen lächeln hysterisch in die Kamera. Das Foto ist verwackelt. Im Vordergrund ist ein Mann mit Bart und Fliege zu sehen.<sup>31</sup>

Eine dick verpackte weisse Figur steht neben einer etwa 2 Meter grossen amerikanischen Flagge. Ringsherum gräulicher Boden mit Fussspuren. Hintergrund schwarz.<sup>32</sup>

Ein Affe lächelt in die auf Armlänge entfernte Kamera.<sup>35</sup>

# HARRY PARTCH'S ENIGMATIC MUSICAL NOTATION

The Greek composer and HKB doctoral student Eleni Ralli uses a piece by Harry Partch for newly constructed instruments to demonstrate how the different notation systems he devised can be deciphered, translated and played today.

By Eleni Ralli

Harry Partch (1901–1974) was an American composer, theorist and instrument maker. His book *Genesis of a Music* (1974) offers a comprehensive explanation of his musical ideas (new tonal systems, instrument-building, playing techniques and notation). He edited many of his works several times, and rewrote them or used them as parts of later compositions. Between 1930 and 1933, Partch worked on a group of songs to poems by the Chinese poet Li Po (701–762, translated into English by Shigeyoshi Obata), which he composed for voice and his newly constructed “Adapted Viola”. Partch spent a long time trying to find a notation system that could convey the musical pitches he wanted to use. His struggles are reflected not least in the fact that he reworked one of these pieces six times over the space of 32 years (Versions A–F, 1930–1962), applying a different notation system each time.

## Adapted Viola

The fingerboard of this newly created instrument, the Adapted Viola, was constructed in 1928, and was attached to a normal viola body. Nails were inserted into the fingerboard to divide up the octave into the 29 primary pitches of Partch’s 43-tone scale. The Viola’s long neck means it is held vertically and played between the knees. → *Fig. A*.

If we take a closer look at Version A of *On the City Street* from the Li Po cycle, we see Partch’s problems with translating pitches into sounds. He here uses different notation systems for the vocal part and for the Adapted Viola. → *Fig. B*.

Most of our information about Harry Partch’s notation systems is documented in his book *Genesis of a Music*. But there is a lot of material that is not explained explicitly – probably because Partch was the only person who performed his music at the time, and so did not need to offer any further explanations. “Missing” information has to be translated, or sometimes “recovered”, by examining later versions of his pieces. In Version B of the above piece, Partch provided explanations of his symbols at the top of the score:

*Arabic Numbers:*

Octaves

*Ratios (expressed in Fractions):*

Accurate pitch (top = voice, bottom = viola)

*Tempered pitches (with duration):*

Approximate voice pitch

*Ligatures:*

Phrasing on the Adapted Viola, etc.

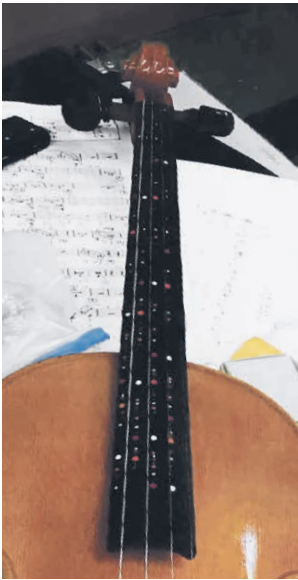
The voice is notated on a 5-line system, as is usual for writing a score in the Western, classical tradition, so its melodic line is clearly recognisable. The phrasing is also clearly indicated, as are musical gestures (the “ligatures” mark musical phrases) and the different durations that define the length of every syllable. Nevertheless, there is no indication as to the overall tempo. Partch probably left the interpretation “free”, with the song to be sung according to the natural speech rhythms of the text. The notation, however, is different when it comes to the Adapted Viola. Here, all musical information is represented on one level below the 5-line stave. This means it is difficult to discern the part-writing and the musical flow. Given that the Viola plays the accompaniment, one might assume that its part would follow the structure of the vocal line. However, the pitch information remains completely unclear.

## The theory of ratios: transcription/translation

Harry Partch’s sounding pitches are expressed in “ratios”: fractions whose numerator represents the overtone and the denominator the undertone relationship to the central tone (= 1/1). A simple 3/2 means that with G as our central tone, we have to find the **third** overtone (which represents an interval of a fifth upwards = D) and then the **second** undertone (mirroring the overtone series, here one octave downwards = D).

In his piece *Enharmonic Flux* for “normal” classical instruments and Harry Partch instruments, Caspar Johannes Walter (\*1964) proposed approximating 12 steps of a tone to construct a notation system with a limited number of accidentals and represented by “only” 16 different signs. Human beings find it difficult to remember a lot of different characters on a single plane, but it is much easier to grasp many hierarchical levels if there are only a few characters. If we apply this system to a “translation” of the first line of the Adapted Viola part in Version A, the result is the following: → *Fig. C*.

So what is new in this “translation”? The Adapted Viola here follows the melodic structure of the voice, copying its direction, but not its exact pitches. The instrument is used here to assist the voice, moving in parallel with it, marking out its direction (going upwards in the first half and downwards in the second), and playing in the same register. This “translation” does not create a new version of the piece, but simply renders it into another system. The aim here is not to disregard Partch’s intentions. On the contrary, it highlights the essence of the piece’s musical structure, providing concrete information that is vital for an understanding of Partch’s music that we cannot see from reading the original score. Partch tried to solve his songs’ ambiguities by reworking them over the next 30 years, wandering from one notation system to another and back again. He only reached his final destination in 1962 with his final version of this piece. As this is considered the composer’s last authorised version, it is the only one to have been published (by Schott in 2018), and it is used in performances today.



A. Reconstruction: Ensemble Musikfabrik Cologne  
Foto: Eleni Ralli



B. © Harry Partch Estate Archive, Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois



C. Transcription into sounding pitches: Eleni Ralli

Eleni Ralli studierte Komposition und Musikwissenschaft in Thessaloniki, Basel und Bern und besuchte Seminare und Meisterkurse u.a. bei Beat Furrer, George Aperghis, Manos Tsangaris und Simon Steen-Andersen. Sie erhielt von vielen Ensembles Kompositionsaufträge, darunter Ensemble Recherche, Phoenix und Musikfabrik Köln. Im Berner Doktoratsprogramm SINTA arbeitet sie im Rahmen des vom SNF unterstützten HKB-Projektes *In homage from the multitude* an einer Dissertation über Harry Partch.



# MONDLICHT ODER REIF? VON PO ZU PO ZU PARTCH

Vom 26. bis 28. März 2020 findet an der HKB die merkwürdige Tagung *Liricas da Li e Chasper Po* statt, zu der sich wohl erstmals Forscher\*innen aus den Disziplinen der Musikologie, Rätoromanistik und Sinologie zusammenfinden.

Von Mathias Gredig

Stellen wir uns dies vor: ein Bett und ein Boden. Auf dem Boden leuchtet etwas. Ist es das Licht des Mondes? Oder Reif? Mit dieser Szenerie und dem Zweifel an der eigenen Perzeption beginnen die ersten zwei Verse des bekannten fünfsilbigen Vierzeilers *Jing, yê sî* von Li Po aus der Tang-Dynastie. In den weiteren Versen hebt das Subjekt den Kopf und sieht den Mond, senkt den Kopf und denkt an seine Heimat. Sie lauten transkribiert ungefähr: *Dschüü tou uang ming yüe / Di tou sss gu schiang*, was übertragen bedeutet: *Heben – Kopf – in die Ferne sehen – hell – Mond / Senken – Kopf – denken an – alt – Heimat*. Beide Verse sind grammatikalisch parallel aufgebaut, zugleich auch antithetisch. Das Gedicht erzeugt mit einfachen Worten comichafte Bilder. Da diese unbegründet, also leer erscheinen, erzeugen sie zahlreiche weitere Deutungen und Bilder. Vielleicht ist das Subjekt eben aufgewacht und noch verwirrt, vielleicht im hohen Alter, oder betrunken? Beim Senken des Kopfes traurig, allenfalls wehmütig oder nur in Gedanken vertieft? Die Form des Gedichtes, die Kürze – jede Silbe ein Wort – und die in den chinesischen Schriftzeichen sedimentierten Bedeutungen können kaum in andere Sprachen übertragen werden. Alfred Forke musste für seine Übersetzung von 1897 die Verslänge verdoppeln, hielt aber am Metrum fest und verzichtete auf die Hinzufügung eigener Bilder. *Vor meinem Bette / Ich Mondschein seh', / Als wär' der Boden / Bedeckt mit Schnee – Ich schau' zum Mond auf, / Der droben blinkt, / Der Heimath denkend / Das Haupt mir sinkt*.

1887 erschien dasselbe Gedicht in einer rätoromanischen Version von Gian Fadri Caderas. *Aint in ün let d'albiereg eau reposaiva; / Splendur süil palintschieu as derasaiva / Alva uschea ch' eau naïv crajet* lautet die erste Strophe. In ihr wird etwa eine Herberge erwähnt, indessen bei Li Po/Forke nur Bett und Boden vorkommen. Man beachte, dass die Lokalität des Originalgedichtes selbst Wände und Fenster entbehrt. Insofern erinnert sie an jene Häuser ohne Wände, die vom Philosophen De Selby entwickelt wurden. Doch Caderas übersetzte die französische Version von Judith Gautier aus dem Jahre 1867. Während sie auf Reim und Versmass verzichtete, erscheint seine Version im reimenden Neunzeiler mit *endecasillabi*. So präsentierte Caderas ein chinesisches Gedicht auf Rätoromanisch, klassisch geformt nach der italienischen Lyrik und übersetzt aus dem Französischen.

Peider Lansel, davon angeregt, veröffentlichte später, indem er vermutlich Hans Bethges Nachdichtung nochmals nachdichtete, seine eigene, weit vom Original entfernte Version des *Jing Yê Sî*. Über Bethge kam er auf den Namen Li Po, der bei Gautier noch Li-Tai-Pe hiess, und dadurch auf einen weiteren Po – seinen Kollegen Chasper aus Sent. Verflixt, mag er gedacht haben. Die beiden Poeten scheinen viele Eigenschaften zu teilen: Sie trinken gerne, schätzen Scherze, bevorzugen es, sich nicht anzupassen, oder können mit grosser Lockerheit dichten. So kam es, dass Lansel 1935 ein Gedicht über Li Po für Chasper Po schrieb, *Filosofia veidra*, dessen Inhalt so zusammengefasst sei: Alles ist Illusion, also besser gleich eine Flasche Wein trinken. Unterdessen werden einige bemerkt haben, wie wir von Po zu Po gelangt sind und dabei die rätoromanische Rezeption des chinesischen Poeten gestreift haben. Fehlt noch Partch.

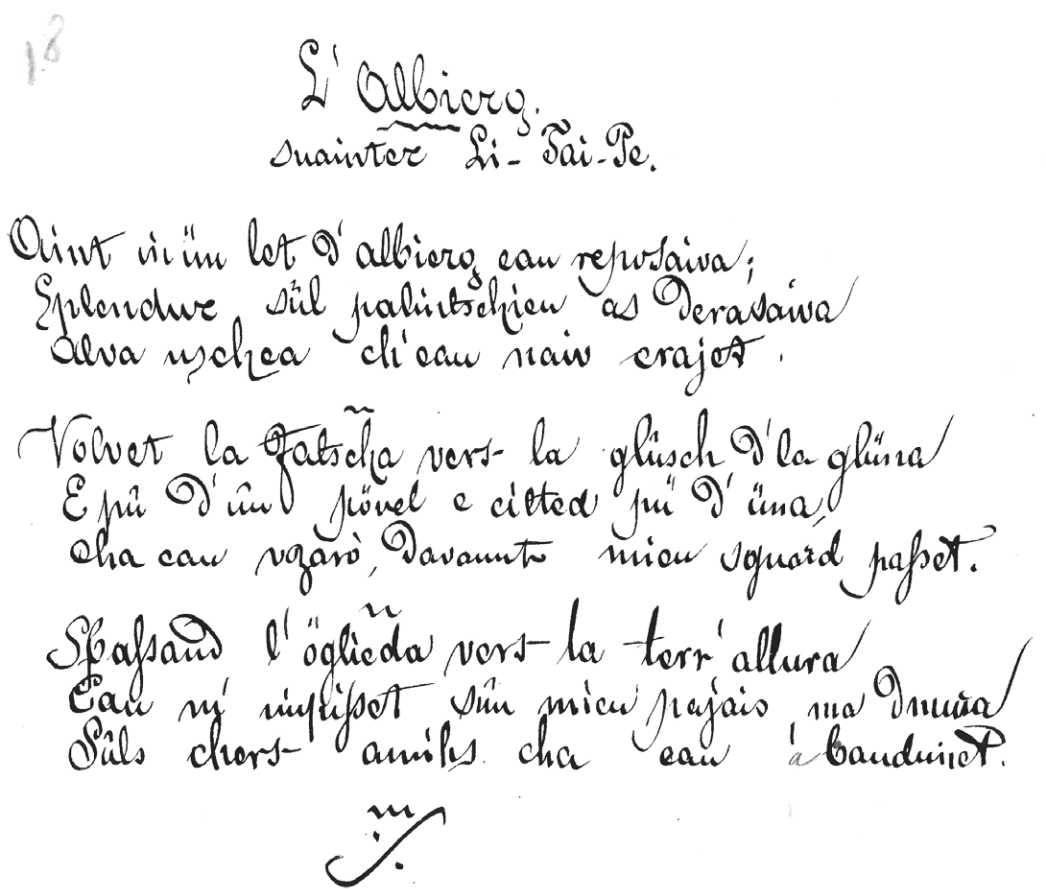
## Li-Po-Vertonungen

Harry Partch komponierte in den 1930er-Jahren *Seventeen Lyrics by Li Po*, zart klingende Musikstücke auf Grundlage einer Übersetzung von Shigeyoshi Obata, für Sprechstimme und Adapted Viola, einer Bratsche mit Cellogriffbrett. Das Streichinstrument verwendet unregelmässige Mikrointervalle, abgeleitet aus den Zahlenverhältnissen der Obertöne, die laut Partch geeignet seien, um harmonisch und melodisch den Klang der Sprechstimme zu begleiten. Mit dem Chinesischen war er über seine Eltern bekannt, welche ehemals in der Provinz Shandong als Missionare wirkten, und gleich Li Po war er fortlaufend unterwegs, besass weder festen Wohnort noch akademischen Abschluss.

Passend zum Tonsystem von Partchs Frühwerk wurden unlängst weitere Musikstücke für Sprechstimme und Musikinstrument geschrieben, beispielsweise die *Liricas da Chasper Po* von David Eggert. Während Vertonungen zur Lyrik von Chasper Po sehr selten sein mögen, entstanden im Westen ab 1873 zahlreiche Musikstücke zu Li Po, von Frauen wie Männern in unterschiedlichen Ländern komponiert, sei es in Tasmanien, in Finnland oder Irland, für alle möglichen Besetzungen, Formen und Tonsysteme. Einige Vertoner machten Karriere in Diktaturen, andere wurden in Lagern ermordet. Warum waren sie, trotz aller Unterschiede, gleichermassen vom chinesischen Dichter begeistert? Fragen wie diese, solche zur Rezeption des Chinesischen in rätoromanischer Literatur, zu unbekannten Aspekten des literarischen Werks von Li und Chasper Po sowie zum Frühwerk von Partch werden während der Tagung besprochen. Am Abend erklingen selten zu hörende und gegensätzliche Li-Po-Vertonungen.

## Literaturangaben

- Bethge, Hans, *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel 1907.
- Caderas, Gian Fadri, *Sorrirs e Larmas. Rimas*, Samedan: Simon Tanner, 1887.
- Gautier (Walter), Judith, *Le livre de Jade*, Paris: Lemerre, 1867.
- Forke, Alfred, *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: A. & R. Faber, 1899.
- Lansel, Peider, *Ouvras da Peider Lansel, Tom I: Poesias originalas e versiuns poeticas*, chüradas dad Andri Peer, Samedan: Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966.
- O'Brien, Flann, *Der dritte Polizist*, übersetzt von Harry Rowohlt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Partch, Harry, *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, its Roots and its Fulfillments*, Second Edition, New York: Da Capo Press, 1974.
- Po, Chasper, *Rimas*, Ediziun procurada da Göri Klainguti e Clà Riatsch, Schlarligna: Uniun dals Grischs, 1996.
- Seaton, J.P. (Ed. & Transl.), *Bright Moon, White Clouds. Selected Poems of Li Po*, Boston: Shambhala, 2012.



Li-Tai-Pe-Manuskript von Gian Fadri Caderas, 1887, Archiv Fundaziun Planta, Chesa Planta, Samedan

Mathias Gredig ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HKB sowie an der Universität Basel und leitet das Archiv und die Bibliotheken der Fundaziun Planta in der Chesa Planta in Samedan. Für Hinweise zum *Jing, yê sî* bedankt er sich beim Sinologen Marc Winter von der Universität Zürich.



# ÜBERSETZEN ALS BEZIEHUNGSPROZESS

Die neuesten Entwicklungen der Übersetzungswissenschaft haben an der Übersetzung den Aspekt der Differenzierung betont, was bedeutet, dass sie sich nicht unbedingt durch ihren Identifikationsgrad gegenüber dem Original definiert, sondern als eine Fremdbeziehungsbeziehung erscheint. *Intraduction* illustriert und reflektiert in einer Collage aus Übersetzung, Nichtübersetztem, Kommentaren und Assoziationen diesen Prozess – hier anhand eines Gedichts von Sylvia Plath.

Von Cléa Chopard

Une intraduction ne serait pas le contraire d’une traduction. Lorsqu’on traduit, il y a ce qu’on choisit de ne pas traduire, ce qu’on laisse de côté. Il ne s’agit aucunement de déplorer les pertes de la traduction, loin de là. Mais de constater que, dans le rapport d’un original à sa traduction (et l’inverse est vrai aussi), il y a ces restes. Ce texte souhaite s’attarder sur certains restes possibles d’une traduction de *Fever 103* de Sylvia Plath. Les remettre en mots. Créer une traduction-intraduction inédite du poème de Plath qui le donne à lire autrement. Comme un journal de traduction, aussi, qui puise ses réflexions dans le traduit, le non-traduit, dans d’autres poèmes, d’autres horizons. D’où les effets de collage, les morceaux rapportés.

Ce texte pourrait être une première introduction au colloque *intraduire*, organisé par Cléa Chopard, Arno Renken et Christoph Roeber, qui se tiendra les 5 et 6 mai à l’Institut littéraire de Bienne.

## Fever 103

*une intraduction*

J’expérience la fièvre à l’anglo-saxonne.  
C’est un peu comme le point d’ébullition de l’eau  
Sur lequel il y a des choses à dire. Pour certains c’est un moment très important  
Pour l’eau;  
Tandis que  
J’aime l’été, il fait très chaud,  
C’est aussi chaud que de l’eau bouillante tout droit sortie de la théière –  
Etc.

En cours de physique j’observais le point d’ébullition de l’eau  
Et avec le bon facteur ou la bonne formule  
Je convertissais une mesure en une autre  
Par une règle de trois.

*Je cherche un mot* qui a le double sens  
de rougeoiement et d’excitation  
d’un sentiment soudain de grande chaleur  
comme dans la fièvre  
et qui s’écoule avec ou comme avec  
de l’eau

Désespérée, seul le délire peut faire images;  
Ou les images des autres, lorsque la poésie n’a plus de voix

*Un exemple de conversion réussie*

**À moi seule je suis un immense camellia**

rapporté par un explorateur botaniste jésuite du XVII<sup>e</sup>  
siècle, George Joseph Kamel.  
Un message différent selon la couleur des fleurs;  
en blanc beauté parfaite; en rose admiration  
amoureuse;  
en rouge beauté ou amour déjà déclaré et éternel.

La traduction équivaut à se livrer en gardant ses distances  
ces assiettes sont kaki, affirmait ma mère, quand je ne les voyais ni jaunes ni vertes ni brunes

*Ce qui ne passe pas*

Ague: une fièvre marquée par des paroxysmes de refroidissements, fièvre et transpiration apparaissant à intervalles réguliers. Aussi une crise [fit] de frissonnements, un coup de froid. De là, se réfère autant aux refroidissements qu’aux fièvres.

Prononcé A-(")gyu avec l’accent solidement marqué sur le «A», le mot «ague» est un exemple de la façon dont la terminologie médicale change avec le temps. De nouveaux termes sont introduits et d’autres peuvent voir leur usage décliner (devenir archaïque) et finalement être abandonnés totalement (être obsolètes). Une «fièvre aigue» en français était une fièvre acérée ou pointue (ou aiguë).

La physique dit – L’eau bout  
Là où le corps se demande s’il a la fièvre  
en se touchant le front

où est l’énergie assez aiguisée (**aguey**) pour lier les sons  
Délirer les mots?  
(«seule une fiction peut parler de ce qui reste»)

*La température est-elle poétique?*

Autrefois le corps, exposé à une température extérieure, évaluait le froid ou la chaleur ressentis sur une échelle spéculative. Puis il y eut les thermomètres.

Préchauffez votre four à 178,4°  
Versez 97.53 ml de suet  
Dans l’appareil

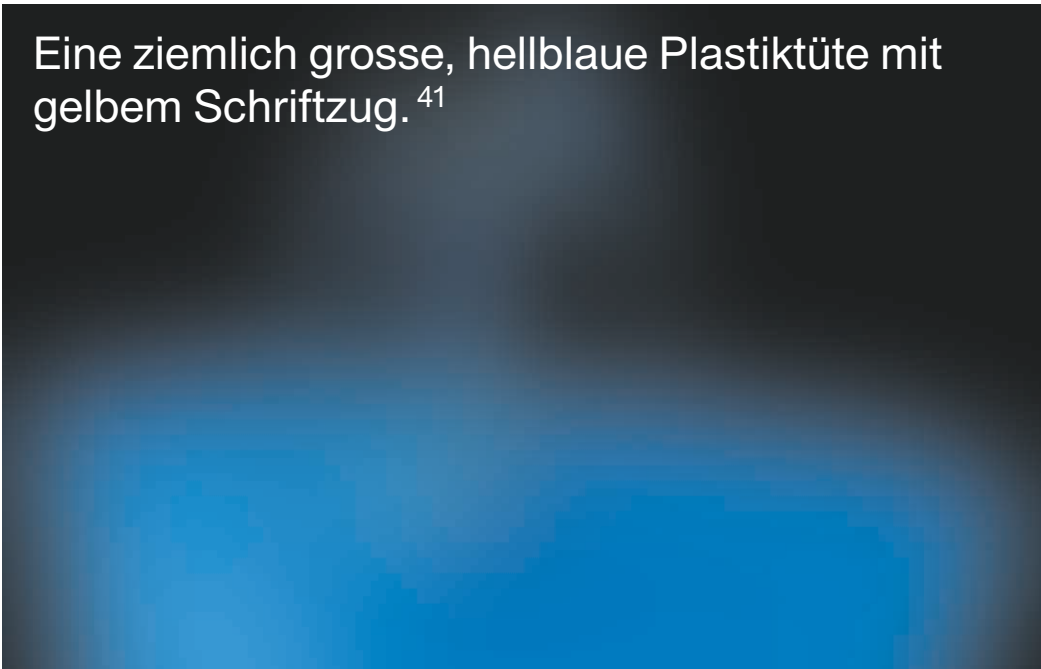
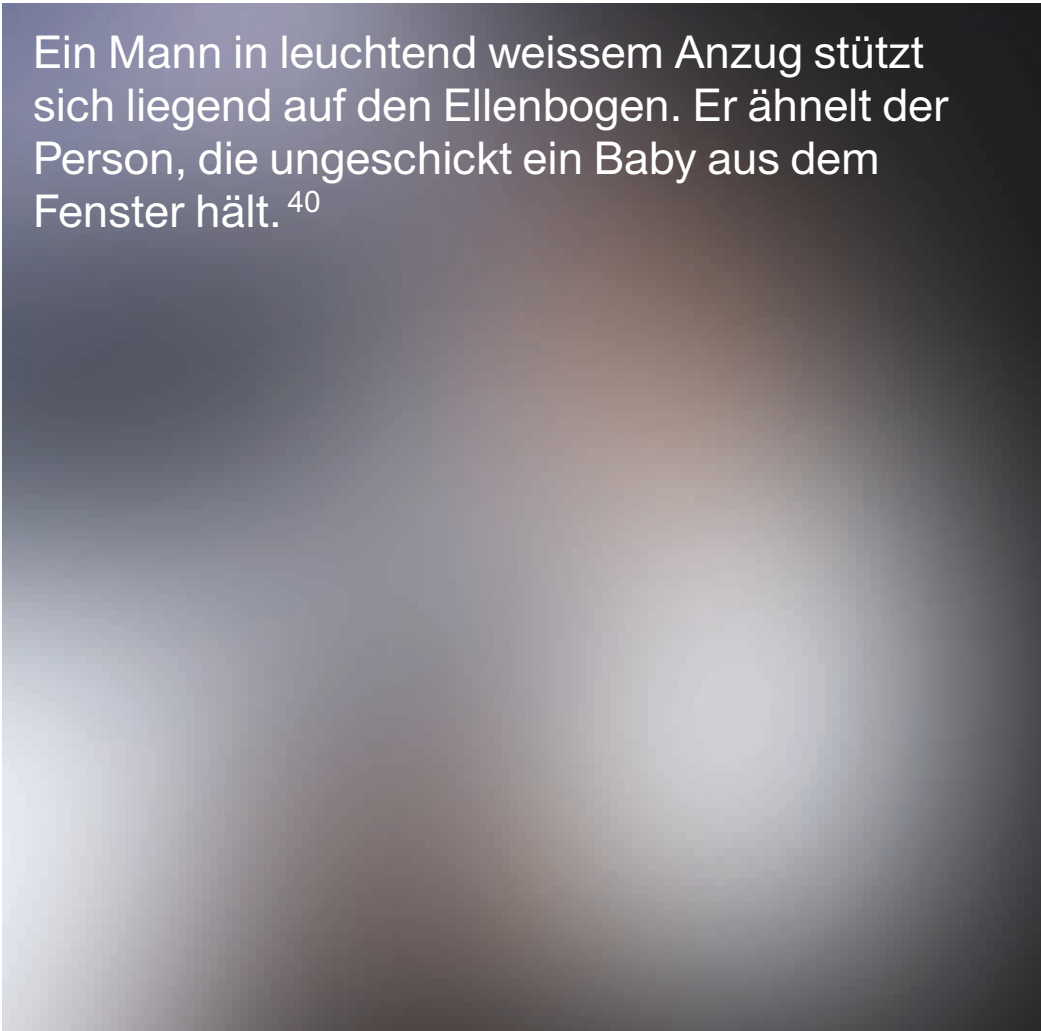
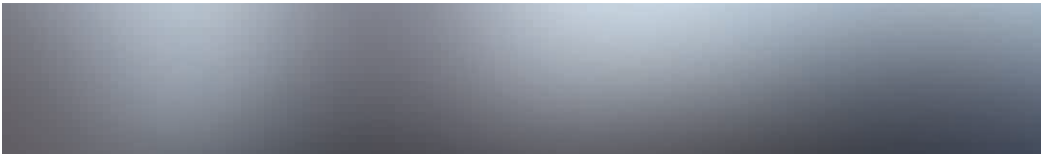
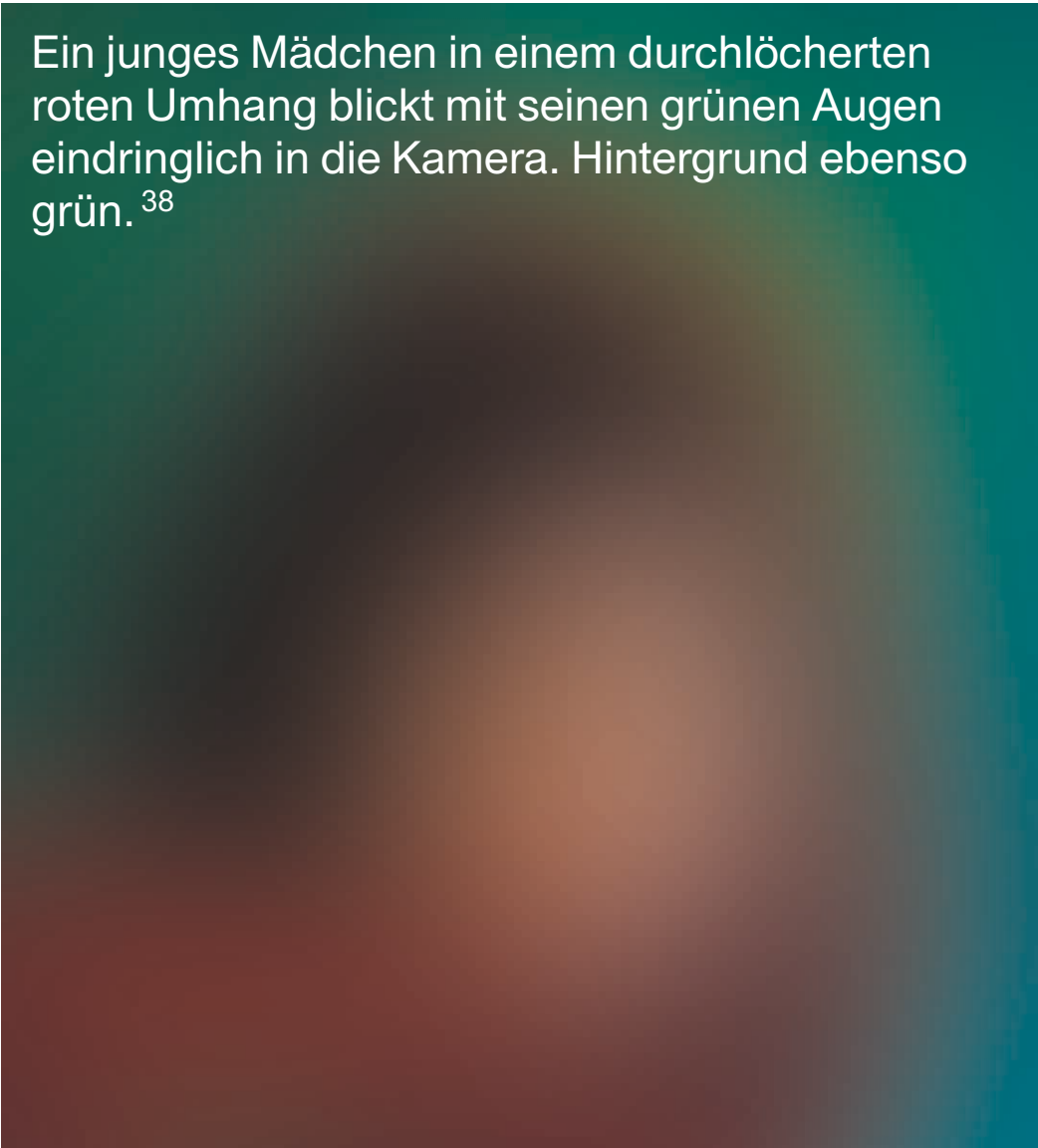
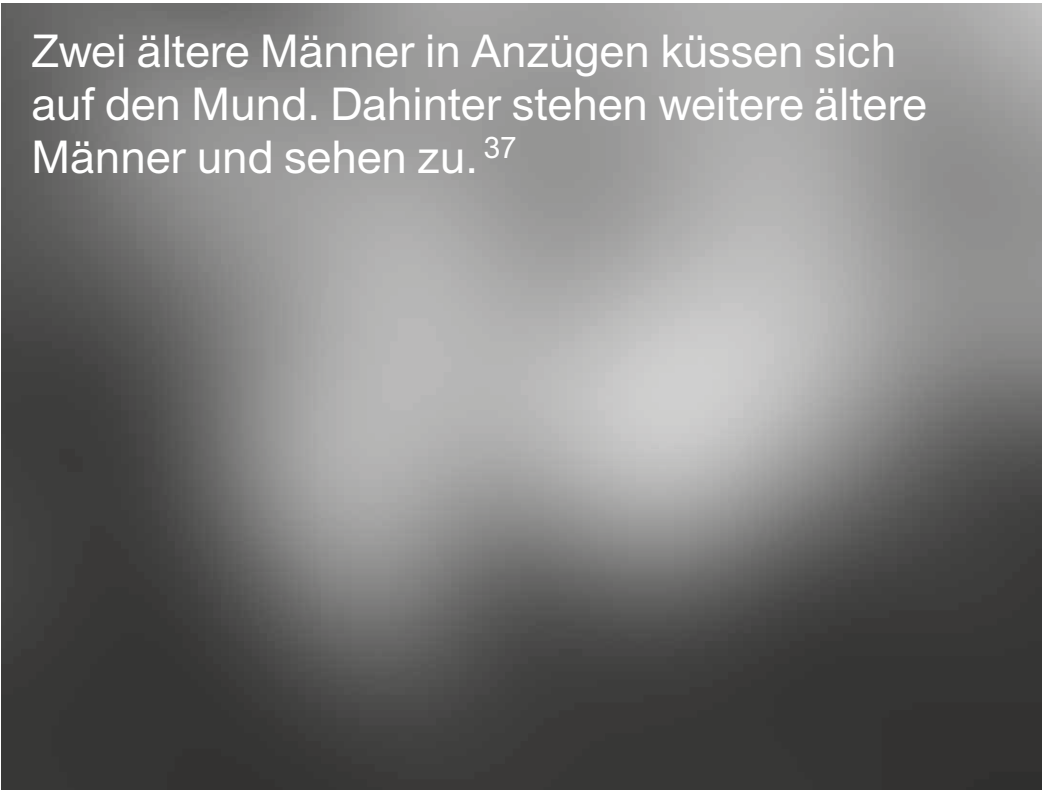
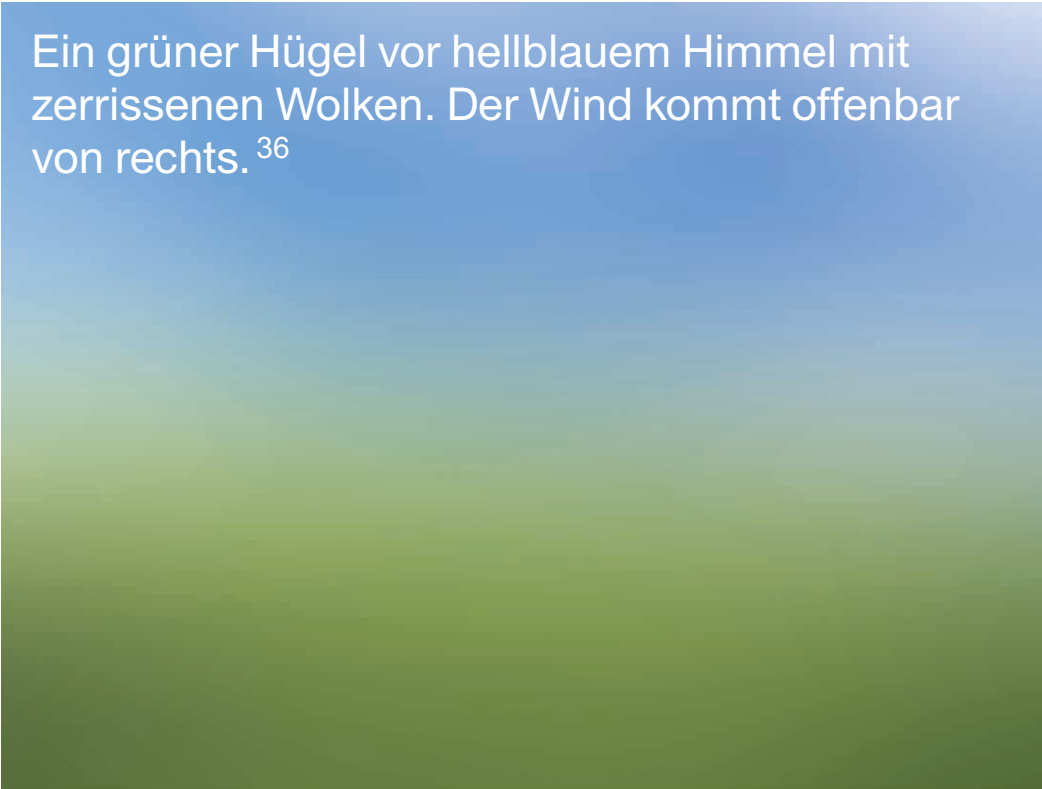
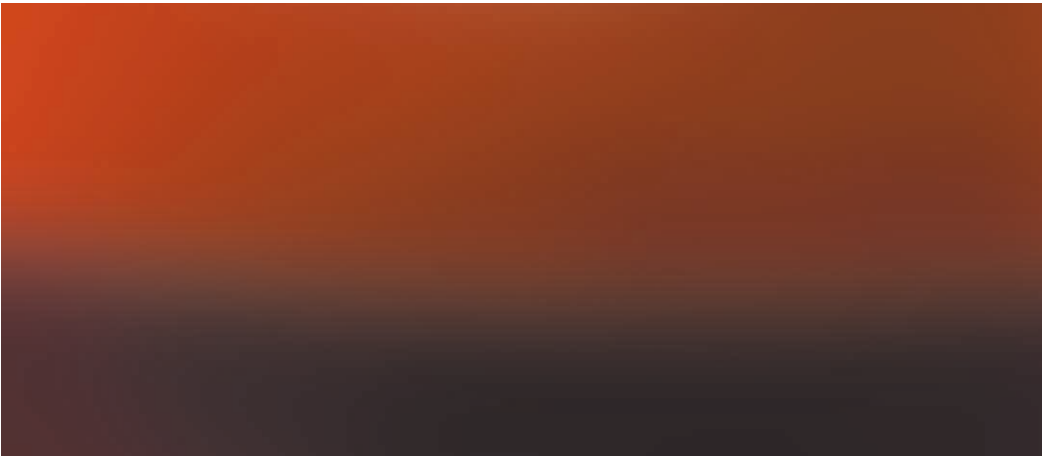
une aguë / prononciation ? /  
une maladie aiguë  
Délirex remède (contre le manque d’imagination  
et de souffle)

*Fait divers*

Je me souviens la douleur qui me rongait le cerveau comme un insecte ou comme une fièvre, la tombe de Sylvia a été sujette pendant des années à des actes de saccage; Dans ce sens le vide n’est pas l’absence de matière mais seulement sa déplétion (exemples: le vide interstellaire, **cloche à vide**) en lisant rien ne faisait sens à tel point qu’elle a fait l’objet d’un traitement technique antivandalisme ou je ne pouvais plus lire – ou je voulais lire, les liens entre poésie quelque chose que vous ne pouvez ni traire ni vous mettre à jouer être feverish en français – les mots fondent sous la pression vide interstellaire, cloche à vide – pure pure pure – mes mois se dissolvent et les perles de métal brûlant s’envolent

whatever these pink things mean.

Née à Boston, en 1989, Cléa Chopard est ensuite revenue en Suisse à Genève, où elle a étudié à la Haute école d’art et de design. Elle aime lier écriture et performance, d’où un fort intérêt pour la lecture oralisée. Elle fait son doctorat à l’Université d’Aix-Marseille et travaille dans le projet SNF *traduction — relation* de la HKB.





# LAUTE LENKEN, LAUTE DENKEN

Die Lyrikübertragung  
als magischer Akt:  
Ein Essay über Poesie.

Von Ralph Dutli

<i>Rosa Lehm: Jerusalem, sonores Sälmlchen und Solominka, Leben und Lallen</i>	
Nehmen Sie einmal eine Olive in den Mund. Keine dieser maschinell entkernten, die in der uniformen Salzlake ersaufen müssen. Eine <i>mit</i> Kern, eine große, festfleischige, eine schöne violett-schwarze Kalamata zum Beispiel, die nur bescheiden gesalzen wurde. Rollen Sie sie in Ihrem Mund, pressen Sie sie gegen den Gaumen, dann gegen die Zähne. Lassen Sie sie ein wenig durch Ihren Mundraum kullern. Fahren Sie sie ab mit dem Organ des Schmeckens, mit der Zunge. Dann knabbern Sie sie langsam an, rollen sie mehrmals vor und zurück, heben sie mit der inspirierten Zunge. Tun Sie so, als ob Sie viel, viel Zeit hätten. Genau das, was alle im Überfluss haben. Kauen Sie sie so, als hätten Sie nur auf diese eine gewartet. Die Olive wird schließlich ihren herben metaphysischen Geschmack hergeben, einen ur-mediterranen Dreiklang von Süße und Schärfe und Bitterkeit.	
Ob Sie es glauben oder nicht: Sie waren eben mit Ihrer Olive in der Hauptstadt der Poesie. Denn Poesie findet im Mund statt, zwischen Kehlkopf, Gaumen, Zunge, Zähnen und Lippen. Genau dort, wo die Laute entstehen, miteinander kämpfen, hadern und sich einander ergeben. Poesie ist ihr lautlicher Vollzug. Ein gedrucktes Gedicht ist nur eine Partitur, ein schwacher visueller Ersatz für das, was erst in der zur Schwingung gebrachten Luft zur Entfaltung und Vollendung gelangen kann. Die Olive war hier nur eine Art Attrappe für die Poesie, die man im Mund trägt, um sie mit dem Organ des Schmeckens aufzuspüren und ihren Sinn, den Sinn ihres Geschmacks aufzunehmen.	
Mein Gedichtzyklus <i>Neun Oliven</i> will den Ursprung dieses Öl, Licht, Nahrung spendenden Baums und seiner Früchte erkunden und seine Bedeutung für die Poesie, für das also, was man im Mund trägt, was man rollt und schmeckt, und dabei die Zähne fletscht. Es ist ein Gedichtzyklus mit Ausflügen zu Ovids Metamorphosen, griechischen Entstehungsmythen und dem Buch der Richter im Alten Testament.	
Das dem Zyklus vorangestellte Motto ist ein provenzalisch-sprichwort, das ich leider nur aus einer französischen Quelle habe, also nicht in Okzitanisch, der wunderbaren Sprache der Troubadours: «Deshabille-moi, dit l'olivier, je t'habilleraï, / Graisse-moi le pied, je te graisserai le bec.» (Entkleide mich, sagt der Olivenbaum, ich werde dich kleiden, / mach meinen Fuß fett, ich fette dir den Schnabel.) Das zweite Gedicht des Zyklus lautet so:	
<i>Neun Oliven, 2</i>	
das simple Design der Wunder das schmeichelnde Faseln des Glücks wenn du es endlich im Mund trägst festfleischiges Merkmal das die Fantasie vermehrt öhlaltig! kirschgroß & mundgerecht wie nur die Poesie das Öl der langen Tage der liebenden Gelenke wenn die Laute denken aber: Leise! <sup>1</sup>	
Ich verdanke dem kleinen, im Halbschlaf notierten Gedicht eine Einsicht, die auch für meine Lyrik-Übertragungen fruchtbar wurde. Das sechsmalige L der letzten vier Verse hat mich auf eine Spur gebracht: «das Öl der langen Tage / der liebenden Gelenke / wenn die Laute denken / aber: Leise!»	
Aus dem Gedicht mit seinen lautlichen Gelenken habe ich einen Leitspruch ableiten können, der für mich ein lebendiges Gerät wurde: «Laute leiten, Laute lenken, Laute denken.» Das Gedicht war zuerst da, der Essay folgte ihm, oder: Mein Ohr geht voraus, die Hand hat zu folgen. Das Gedicht denkt bereits, die Schreibhand keucht bestürzt hinterher.	
<b>Gaumen und Lippen: Rosa Lehm</b> In einem winzigen Gedichtfragment Ossip Mandelstams von 1931 ( <i>Fragmente aus vernichteten Gedichten</i> , IV) fand ich ein merkwürdiges Wortspiel und einen Schlüssel für die Poesie. Der Himmel heißt im Russischen <i>nebo</i> , der Gaumen aber <i>něbo</i> (gesprochen: <i>njobo</i> ).	
Čtob něbo stalo nebom, čtoby guby Potreskalis', kak rozovaja glina.	
Dass dieser Gaumen Raum und Himmel werde Und meine Lippen springen – wie ein rosa Lehm. <sup>2</sup>	
Gaumen und Lippen, der Mund als Ganzes, stehen hier als Ort der Poesie, als Versprechen dichterischer Universalität. Poesie wird damit definiert als eine fortdauernde, den Dichter in seiner Zeitlichkeit und Sterblichkeit überschreitende Kraft, die einen Kosmos schafft. In einem anderen Gedicht Mandelstams von Mai 1933 («Versuch sie nicht, die fremden Sprachen») lautet der Grundgegensatz des Seins nicht «sterblicher Leib / unsterbliche Seele», sondern «sterbender Leib» und – «denkender unsterblicher Mund». Im «Gaumen-Raum» und denkenden Mund des Dichters entsteht immerzu neu eine Welt.	
Am Schluss meiner deutschen Übertragung steht: rosa Lehm (und nicht rosiger Lehm oder rosenfarbener Lehm). Denn im deutschen «rosa Lehm» klingt Jerusalem an, die ersehnte Stadt, das irdische wie das himmlische Jerusalem der Verheißung.	
Ein Gedicht muss in der Übertragung, im Exil der Fremdsprache, nicht <i>nur</i> verlieren, es kann auch ganz unbeabsichtigt und nebenher zusätzliche Bedeutungen aufnehmen, sich durch die Sinnfracht der fremden Laute bereichern. Der Himmel des ersten Verses wird durch das <i>lautliche</i> Jerusalem des rosa Lehms (der springenden Lippen) bekräftigt. Um das Wort-	

spiel von <i>nebo</i> (Himmel) und <i>njobo</i> (Gaumen) herüberzuretten, musste ich zwar zunächst ein drittes Wort einführen («Dass dieser <i>Gaumen Raum</i> und <i>Himmel</i> werde»), was natürlich für die Poesie, diese knappste und ökonomischste Wortkunst, ein Verlust ist, auch wenn der Nasal M einen subtilen Leitkonsonanten lieferte: <i>Gaumen/Raum/Himmel</i> , und die Assonanz in <i>Gaumen</i> und <i>Raum</i> eine lautliche Brücke. Im Anklingenlassen eines kosmischen oder himmlischen Jerusalem in <i>Rosa Lehm</i> habe ich etwas gewonnen, was im russischen <i>rozovaja glina</i> nicht anklingt. Keiner ist verpflichtet, das himmlische Jerusalem mitzuhören, aber während der Zuhörer sich noch sträubt, hat sein Ohr, ein viel subtileres Organ, als wir immer annehmen, es längst wahrgenommen.	
In einem anderen Lautspiel trafen sich Russisch und Deutsch zufällig perfekt. Der Zufall der Sprachentwicklung ist manchmal ein Künstler: Der Stabreim <i>guby</i> (Lippen)/ <i>glina</i> (Lehm) ließ sich ohne Verlust in die deutsche Alliteration <i>Lippen/Lehm</i> herüberlocken.	
So entsteht im Raum des Gaumens neue Poesie. So ist die Lyrik-Übertragung nicht etwa nur – wie das Klischee meint – ein dauerndes zermürendes Verlustgeschäft, sondern ein magischer Akt mit hinterhältigen, unerwarteten Sinngewinnen.	
Vom Organ des Schmeckens, der Zunge, vom Mund allgemein gelangt man rasch zum Organ der Poesie. In einem weiteren Gedichtfragment Mandelstams aus derselben Zeit wie das <i>nebo/njobo</i> -Fragment heißt es: «Die Zunge ist ein Bär – sie wälzt sich taub / Im Mund als ihrer Höhle.» Himmelsraum oder Höhle für den Zungenbär: Mund und Gaumen sind Organ und Ort der Poesie.	
<b>Strohhlälmlchen Salome</b> Das Übertragen von Gedichten ist für mich ein eminent musikalischer Vorgang. Mein Ohr soll vorausgehen, die Hand hat zu folgen. Der Leitspruch <i>Laute leiten, Laute lenken, Laute denken</i> half mir auch bei der Übertragung von Mandelstams Gedicht <i>Solominka</i> (Strohhlälmlchen) von Dezember 1916. Es ist eines der rätselhaftesten seiner Gedichte überhaupt. Ist es ein Schlaflosigkeitsgedicht, ein Liebesgedicht, ein Todesgedicht? Alle drei zusammen, gewiss – und noch etwas dazu: ein Gedicht über die Poesie selbst, ihre Macht und ihre Magie, ihre Kraft der Beschwörung, der Bewahrung, des Gedächtnisses. Vielleicht sogar: der Überwindung des Todes. Denn es bringt tote Frauengestalten aus der Literatur ins Spiel, Edgar Allan Poes <i>Ligeia</i> und <i>Lenore</i> und das engelhafte Doppelwesen <i>Séraphîta</i> aus Balzacs gleichnamigem, von Swedenborg inspirierten mystischen Roman. Es sind lauter Frauengestalten, die den Tod gekannt haben, doch auf mysteriöse Weise aus dem Tod ins Leben zurückkehren.	
<i>Solominka</i>	
Wenn du, Solominka, nicht schläfst im großen Zimmer Und wartest, schlaflos du, dass hoch und unbeengt Mit ruhiger Schwere – was kann trauriger klingen – Auf deine Lider sich die Zimmerdecke senkt,	
Sonores Sälmlchen, halbes Hälmlchen – Den ganzen Tod trankst du und wurdest zarter immerzu, Du brachst, du brachst entzwei, lebloses Hälmlchen, Nicht Salome, o nein! Solominka bist du.	
In Stunden ohne Schlaf sind alle Dinge schwerer, Als wärens weniger – wie still es plötzlich ist – Schimmern die Kissen auf in dieser Spiegel-Leere Und in dem tiefen Rund ist auch ein Bett gewiss.	
Nein, nicht Solominka in dieser schweren Seide Über dem schwarzen Fluss, im Zimmer-Kreis – Zwölf Monate, die von der Todesstunde singen, Und in der Luft fließt blasses blaues Eis.	
Dezember, feierlich, verströmt hier seinen Atem, Als wär in diesem Raum der Fluss das Element. Nein, nicht Solominka – Ligeia, Totenschatten – Ihr seligen Wörter: Euch hab ich erlernt.	
II	
Ihr seligen Wörter: Euch hab ich erlernt – Lenore, Solominka, Ligeia, Séraphîta. Der schwere Nawa-Fluss im Raum: sein Element, Ein blaues Blut, es fließt herein aus den Graniten.	
Dezember, feierlich, er glänzt auf der Nawa, Zwölf Monate, die von der Todesstunde singen, In all der Seidenpracht – nein, nicht Solominka Kann qualvoll-langsam hier nicht ihre Ruhe finden...	
In meinem Blut, da lebt, Dezemberkind – Ligeia, Und ihre Liebe schläft in einem Sarkophag, Jene Solominka, vielleicht auch Salomeja, Kehrt nicht zurück – da sie dem Mitgefühl erlag. <sup>3</sup>	
Russisch <i>Solominka</i> bedeutet also <i>Strohhlälmlchen</i> . Doch hätte ich diese Bedeutung in den Titel meiner deutschen Übertragung gesetzt, hätte ich das Spiel um eine adäquate Wiedergabe bereits verloren. So ist, für den deutschen Leser des Mandelstam-Bandes <i>Tristia</i> zunächst befremdend rätselhaft, dieses russische Wort hier stehengeblieben: <i>Solominka</i> .	
Mandelstams Gedicht war einer Frau mit dem Vornamen Salome zugeacht: Salomeja Andronikowa, einer bekannten Petersburger Schönheit und Gastgeberin eines literarischen Salons. Das Gedicht umspielt mit dem Wort <i>Solominka</i> ständig den weiblichen Vornamen <i>Salome/Salomeja</i> . <i>Solominka/Strohhlälmlchen</i> und <i>Salome/Salomeja</i> : Wie kann ich sie sinnreich miteinander verknüpfen, selbst noch im Exil der Fremdsprache, in meiner deutschen Übertragung? Auf den ersten Blick ist das völlig unmöglich.	

Ralph Dutli ist eine Schweizer Lyriker und Lyrikübersetzer aus Schaffhausen, lebt in Heidelberg. Der Text stammt aus: Ralph Dutli, *Nichts als Wunder*. Essays über Poesie. Ammann Verlag, Zürich 2007, S. 197–208



Und doch ... Was sich im Russischen leicht voneinander ableiten lässt, ist im Deutschen nur mit einer kleinen Ausweitung des semantischen Beziehungsnetzes zu schaffen, nur dadurch, dass zwischen die beiden Pole sachte ein Drittes eingefügt wird. Ich fand die Lösung durch die Einbeziehung eines Fisches im Diminutiv: durch den Salm, das Sälmmchen. So konnte eine lautlich-semantische Assoziationskette entstehen, deren Glieder so lauten: *Salome* – *Salm* -*Sälmmchen* – *Stroh-Hälmmchen* – *Solominka*. Wem der kleine Helfer aus dem Reich der Fische als ein zweifelhafter Trick erscheint, möge bedenken, dass im Verlaufe des Gedichtes immer mehr Newa-Wasser in Salomes Zimmer fließt, dass wir also nicht mehr genau wissen, wo wir sind, in einem Schlafzimmer oder in einem Aquarium, dass also der kleine Eindringling durch andere semantische Elemente im Gedicht gestützt sein könnte. In einem achtzehn Jahre später, 1934, entstandenen Liebesgedicht für Maria Petrowych träumt das Ich von einem Ertrinken mit der geliebten Frau. Das ist klar eine erotische Metapher, und noch einmal wissen wir nicht, wo sich das Ganze abspielt – in einem Bett oder in einem Aquarium?

Meisterin der schuldbewussten Blicke,  
Bewohnerin der schmalen Schultern, liebenswert:  
Aller Männerstarrsinn – zahmgeknickter,  
Ertrunknes Mädchen: Sprache, spricht nicht mehr.

Fische ziehn, mit schimmernd-roten Flossen,  
Kiemen blähn sich leise. Los, nun greif  
Sie, die lautlos nur den «O»-Laut kosten,  
Füttere sie mit Brot, mit deinem Leib!<sup>4</sup>

Das Wort *Solominka* habe ich auch deshalb als russischen Fremdkörper in meiner deutschen Übertragung belassen, weil die Kraft des fremden, geheimnisvollen Wortes in dem Gedicht selbst thematisiert ist. Es spricht von der Magie des Namens, des fremden, geheimnisvollen Namens (im 2. Teil): «Ihr seligen Wörter: Euch hab ich erlernt – / Lenore, Solominka, Ligeia, Séraphita.» Mandelstam war von der Macht des Namens umgetrieben wie wenige Dichter: «Uns bleibt als einziges der Name, / Ein Wunderklang, für lange Zeit», heißt es nur wenige Monate vor *Solominka* in dem Marina Zwetajewa gewidmeten Gedicht *Kein Auferstehungswunder* glaubend von Juni 1916.

Die zweite Strophe des *Solominka*-Gedichtes ist scheinbar so unmöglich zu übersetzen, weil sie das Prinzip uneingeschränkter Lautlichkeit zum Wesen der Poesie und dieses Gedichtes erklärt; weil sie wie von Sinnen eine rein russische Lautlichkeit feiert –

Solomka zvonkaja, solominka suchaja,  
Vsju smert’ ty vypila i sdelalas’ nežnej,  
Slomalas’ milaja solomka neživaja,  
Ne Salomeja, net, solominka skorej.

Gerade diese zweite Strophe hält für mich die Chance bereit, in das Wortspiel einzutreten und von hier aus auch meine deutsche Übertragung mit Sinn zu erfüllen:

Sonores Sälmmchen, *halbes Hälmmchen* –  
*Den ganzen Tod trankst* du und wurdest *zarter* immerzu,  
Du brachst, du brachst *entzwei*, lebloses Hälmmchen,  
Nicht Salome, o nein! Solominka *bist* du.

«Solomka zvonkaja, solominka suchaja» heißt wörtlich nur: «Strohhalme klingender, Strohhalmmchen dürres.» Und doch lädt mich der Vers mit all seinen Lauten ein, daraus das Deutsche zu dichten: «Sonores Sälmmchen, halbes Hälmmchen / den ganzen Tod trankst du.» Erst durch die Prägung von Stabreim und Binnenreim wird die Strophe auch im Deutschen zur magischen Formel, zum Zauberspruch.

Form oder Inhalt, Wortsinn oder Laut übertragen? Dieser Gegensatz ist mir zu simpel. Der Sprachlaut *ist* sein Inhalt und sein Rätsel. Der Sprachlaut ist mein musikalischer Antrieb, ich bin ein Ohrenmensch. Der Laut bricht den Kokon, aus dem der wahnsinnige Schmetterling steigt.

Der Strohhalme ist eine Metapher für die zarte und zerbrechliche, immerzu aus dem Tod trinkende Poesie. Und vielleicht auch – für den sprichwörtlichen «rettenden» Strohhalme, nach dem der Ertrinkende greift. Wir bleiben also im metaphorischen Gefüge des Gedichts, in dem die Wände vom Wasser gebrochen werden, in dem das Element des Flusses die Oberhand gewinnt.

Natürlich habe ich für meine Laut- und Sinn-Experimente bei einem anderen Dichter dieser Epoche lernen können, einem Vertreter der futuristischen Avantgarde, Welimir Chlebnikow (1885 bis 1922), dem Visionär, der die «Sterne duzen» wollte, eine «Sternensprache» schuf und wild mit russischen Wortwurzeln experimentierte. Auch dieser Dichter trug zum Beziehungsnetz um den Strohhalme bei. In seinem grotesken Kurzdrama *Der Irrtum des Todes* von 1915 trinken die zwölf Gäste im «Wirtshaus zum Fröhlichen Leichnam» mit Strohhalmen aus dem Becher des Todes, d.h. des «Fräuleins Tod» (der Tod ist im Russischen weiblichen Geschlechts). Die zweite Strophe von Mandelstams *Solominka*-Gedicht ist eine poetische Anleihe bei Chlebnikow, ein kleines Laboratorium von Wortwurzel-Experimenten.

#### Leben, Lallen

Mandelstam selbst brauchte für eine ungehinderte Lautlichkeit die Metapher des *Lallens*. Das Lallen, dieser unkontrollierte kindliche Laut oder Laut der Berauschten, ist bei ihm eine Metapher für die Sprache der Poesie. In seinen poetologischen *Achtzeilern*, Gedicht VI, entstanden im November 1933, also zeitgleich mit dem fatalen *Epigramm gegen Stalin*, das ihn das Leben kosten sollte:

On opyt iz lepeta lepit  
I lepet iz opyta p’ët.

Wörtlich heißt das: «Er formt Erfahrung aus dem Lallen / und trinkt Lallen aus der Erfahrung.» Da die beiden Verse stark lautlich geprägt sind, wollte ich den Fließlaut, den Liquid L, nicht aufgeben und übersetzte *lepet* ganz wörtlich mit *Lallen*, *opyt* (Erfahrung) aber mit *Leben*, und das ebenfalls mit dem L-Laut anhebende Verb *lepit* (formen) mit dem deutschen Verb *locken*, hervorlocken. Also:

Er der Leben hervorlockt aus Lallen  
Und Lallen dem Leben entnimmt.<sup>5</sup>

Eine wichtige Inspiration für sein Konzept des Lallens bezog Mandelstam aus dem Italienischen, als er Anfang der Dreißigerjahre diese Sprache lernte, um Dante zu lesen. In seinem Essay *Gespräch über Dante* von 1933: «Was mich ebenfalls verblüfft hat, ist die Infantilität der italienischen Phonetik, ihre wunderbare Kindlichkeit, die Nähe zum Kleinkinderlallen, ein bestimmter uralter Dadaismus.»<sup>6</sup>

Die Weltpoesie, hier vertreten durch den Namen Dante, wird in die Nähe des Kleinkinderlallens gerückt, ungehinderte Lautlichkeit (ein «uralter Dadaismus») als Höhepunkt der Dichtung gefeiert. Dante und Dada waren sich noch nie so nahe! Noch in einem seiner letzten Gedichte aus der Verbannungszeit in Woronesch, in der 3. Strophe des am 23. März 1937 entstandenen Gedichtes *O ich möchte fliegen*, sind *Flüstern* und *Lallen* Metaphern für die Sprache der Poesie.

Doch du Strahl hell im Kreis –  
Ein andres Glück gibts nicht –  
Und lern beim Stern der weiß  
Was es bedeutet: Licht.

Er ist nur darum Strahl,  
Er ist nur darum Licht:  
Vom Flüstern mächtig-prall,  
Vom Lallen warm und dicht.<sup>7</sup>

Rosa Lehm Jerusalems, Raum und Gaumen, Lehm und Lippen, sonores Sälmmchen und Solominka, Leben und Lallen: Ohne den Leitspruch *Laute lenken*, *Laute denken* wäre ich nie auf ihre poetische Spur gekommen.

- 1 Ralph Dutli: *Notizbuch der Grabsprüche*. Gedichte. Rimbaud Verlag, Aachen, 2002, S.69
- 2 Ossip Mandelstam: *Mitternacht in Moskau*. Gedichte 1930–1934. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Ammann Verlag, Zürich, 1986, S.87
- 3 Ossip Mandelstam: *Tristia*. Gedichte 1916–1925. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Ammann Verlag, Zürich, 1993, S.33/35
- 4 Ossip Mandelstam: *Mitternacht in Moskau*. Gedichte 1930–1934. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Ammann Verlag, Zürich, 1986, S.217
- 5 Ossip Mandelstam: *Mitternacht in Moskau*. Gedichte 1930–1934. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Ammann Verlag, Zürich, 1986, S.177
- 6 Ossip Mandelstam: *Gespräch über Dante*. Essays II: 1925–1935. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Ammann Verlag, Zürich, 1991, S.116
- 7 Ossip Mandelstam: *Die Woronescher Hefte*. Gedichte 1935–1937. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Ammann Verlag, Zürich, 1996, S.193



1. Alberto Korda, 1960



22. The Coca-Cola Company, 1892



2. Maurice Richlin, Blake Edwards, 1963



23. Pete Souza / AP / SIPA, 2011



3. Christie's Images Ltd, 1986



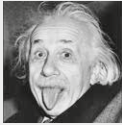
24. Ferdinand Hodler, 1910



4. AP/SIPA, 1993



25. AP/SIPA, 1991



5. Arthur Sasse/UPI/ AFP, 1951



26. AP, 1954



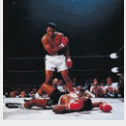
6. Anonymous/AP/SIPA, 1968



27. Matt Groening, 2008



7. Nintendo, 1981



28. Neil Leifer / Sports Illustrated, 1965



8. Eadweard Muybridge, 1887



29. Globi-Verlag, 1955



9. AFP, 2001



30. Nick Ut / AP / Sipa, 1972



10. EMI Records, 1973



31. Ellen DeGeneres, 2014



11. Jeff Widener / AP, 1989



32. NASA, 1969



12. Picture-Alliance/DPA, 2006



33. Johannes Vermeer, 1665



13. Michael Ochs Archives, 1969



34. Apple (Parlophone)/EMI, 1969



14. Nintendo, 1989



35. David Slater, 2011



15. Ernő Rubik, 1974



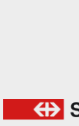
36. Windows, 1996



16. Bettmann / Getty Images, 1932



37. Régis Bossu / Sygma, 1979



17. SBB, 1972



38. Steve McCurry, 1985



18. Edward Hopper, 1942



39. Edvard Munch, 1893



19. Peter Lebing, 1961



40. Epic Records, 1982



20. Instagram, 2019



41. IKEA, 1982



21. DPA, 2002



# TRIBUNE

## La traduction dans la pratique artistique

Par Laure Gauthier

La traduction est communément comprise comme un processus qui consiste à transposer un message d’une langue dans une autre, à le faire passer d’une rive à l’autre, ce que suggère la quasi identité en allemand des verbes *übersetzen* et *übersetzen*. Cette conception élémentaire de la traduction présuppose que l’on soit en présence de deux entités clairement distinctes. Or il convient d’appréhender le phénomène de la traduction dans un sens élargi, pour l’appliquer à la pratique artistique contemporaine. De même que la traduction peut désigner, à l’intérieur d’un même système linguistique, le passage d’un idiolecte à un autre, d’un sociolecte à un autre, on constate aujourd’hui à l’intérieur d’une même discipline artistique de nombreuses transpositions et translations entre différents idiomes.

Si la traduction est indispensable aux échanges et transferts culturels, il semble toutefois fructueux de revoir la notion de langue maternelle comme l’entreprind J. Derrida dans *Le monolinguisme de l’Autre* (Paris, 1996). S’appuyant, en tant que juif algérien, sur son rapport à la langue française parlée en métropole, Derrida écrit : « Je n’ai qu’une seule langue, et ce n’est pas la mienne » (p. 42) : la langue maternelle, c’est la langue de l’Autre. Traduire, ce ne sera donc pas refaire du natif, passer de la pureté d’une langue « source » à la pureté d’une langue « cible » et confirmer des rives identitaires, c’est percevoir l’étrangeté dans le familier, faire sentir l’écart de soi à soi.

L’écrivaine Yoko Tawada explique s’être rendu compte qu’il n’y avait pas de perte entre l’original et la traduction, mais que le texte de départ portait en lui-même sa traduction avant même d’être traduit. Elle montre à partir d’un exemple précis en quoi un poème de Celan fait déjà signe vers le japonais, en quoi le texte allemand est déjà étranger : « La traduction n’est pas la copie de l’original ; une signification de l’original acquiert en elle un nouveau corps » (Y. Tawada, *Das Tor des Übersetzers*, in *Talisman*, Hambourg, 2016, p. 138).

Libérer l’œuvre de la langue, abandonner l’idée qu’il y a un original et une copie et donc repenser la traduction en remettant en cause la confortable identité à soi-même, permet d’envisager autrement les procédés de multimédialité, d’intermédialité et de trans-médialité dans la pratique artistique.

On parle habituellement de multimédialité quand on transfère dans un contexte d’accueil des éléments ou des procédés empruntés à un autre média tout en laissant apparaître leurs

statuts exogènes sans viser à créer une unité organique : transport d’un élément ou d’une technique dans un nouveau contexte qui s’apparente à un collage, à une juxtaposition laissant apparaître les coutures et l’hétérogénéité.

L’intermédialité, ou une de ses variantes, la transmédialité, soulève des questions analogues à celles de la traduction. L’intermédialité, comprise comme dépassement des limites d’au moins deux médias impliqués, déplace des propriétés d’un élément compositionnel propre à un médium (par exemple, montage, hors champ pour le cinéma) à un autre médium (écriture, danse). Comment « traduire » des mouvements en texte, des images en musique, de sorte à ce que les langages convoqués interagissent sans qu’il y ait domination de l’un sur l’autre ? La transmédialité est, elle, un cas extracompositionnel d’intermédialité qui sert à désigner les phénomènes non spécifiques à un médium et surtout sans origine discernable, tels que le temps, la narration, l’expressivité. Dans la transmédialité, il n’y a pas passage d’une rive à l’autre, par exemple le geste dansé ne traduit plus la musique, on est en présence d’un dépassement de la dialectique entre deux arts au profit d’un troisième terme : on peut invoquer ici le travail d’Anne Teresa de Keersmaeker qui traduit certains éléments fondamentaux de la musique minimale en tracés au sol (*floor patterns*). La dialectique danse/musique débouche sur un troisième élément, le cercle et la diagonale, figures fondamentales de ses chorégraphies.

Une approche de la traduction qui remet en cause les notions antagonistes mais solidaires de différence et d’identité toujours porteuses de hiérarchisation et d’intégration/exclusion, pour leur substituer, avec François Jullien (*L’écart et l’entre. Ou comment penser l’altérité*, Paris, 2012), celle d’écart, permet de mettre l’accent sur « l’entre », sur ce qui est commun à l’humain, et empêche les replis identitaires.

Laure Gauthier vit à Paris. Elle écrit des textes poétiques, des récits et des essais (publications récentes : *Kaspar de pierre*, 2017 ; *Je neige (entre les mots de Villon)*, 2018). Dans ses textes poétiques, la fragilité et la transparence de l’être entrent en tension avec les obsessions de la société. Sa création artistique s’étend à la collaboration avec des compositeurs et compositrices (Nuria Giménez-Comas, Fabien Lévy, Xu Yi ...). Docteure en germanistique, chercheuse et enseignante à l’Université de Reims au *Centre d’étude et de recherche en histoire culturelle* et comme maître de conférences dans un cursus arts de la scène contemporaine, elle publie des articles scientifiques portant notamment sur les liens entre musique et texte (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>) et sur la création intermédiaire et transmédiiale contemporaine.

# STELLUNG-NAHME

## Übersetzen als Kunstpraxis

Von Laure Gauthier

Gewöhnlich wird die Übersetzung als ein Prozess aufgefasst, der darin besteht, eine Information von einer Sprache in die andere, von einem Ufer zum anderen zu übertragen, was die Quasi-Identität der deutschen Verben *übersetzen* und *übersetzen* suggeriert. Nun ist es aber wichtig, den Übersetzungsakt in einem erweiterten Sinne zu erfassen, um ihn auf die zeitgenössische Kunstpraxis anwenden zu können. So wie Übersetzen sich nicht einfach als Übergang von einer Sprache in die andere, sondern auch innerhalb einer einzigen Sprache von einem Idiolekt bzw. Soziolekt in den anderen definieren lässt, genauso kann man innerhalb eines Kunstwerks verschiedene Transfer- und Übersetzungsverfahren zwischen unterschiedlichen Kunstdiomen feststellen.

Selbstverständlich ist die Übersetzung im engeren Sinne notwendig, um das Zirkulieren von Texten im Rahmen von Kulturaustausch und Kulturtransfer zu garantieren, aber es lohnt sich, den Begriff der Muttersprache zu dekonstruieren, wie J. Derrida es in *Die Sprache des Anderen* (Frankfurt a. M., 1997) tut. Ausgehend von seiner Erfahrung als Jude aus Französisch-Algerien mit dem im Mutterland gesprochenen Französisch schreibt Derrida : « Ich habe nur eine Sprache und das ist nicht meine » (S.15) : Die Muttersprache ist die Sprache des Anderen. Übersetzen heisst demnach nicht, Eigenes zu (re)produzieren, eine vermeintlich « reine » Quellsprache in eine ebenfalls « reine » Zielsprache zu übersetzen und somit Ufer zu befestigen, sondern das Fremde im Vertrauten wahrzunehmen, den Abstand zu sich selber spüren zu lassen.

Die Schriftstellerin Yoko Tawada erzählt, wie sie entdeckt hat, dass es keinen Verlust im Übersetzungsprozess gibt, dass der Originaltext schon übersetzt ist, bevor er übersetzt wird. Anhand eines konkreten Beispiels zeigt sie, inwiefern ein Gedicht von P. Celan schon auf die japanische Sprache hinweist, inwiefern der Ausgangstext schon Fremdes enthält und zu seiner Übersetzung ein dialektisches Verhältnis pflegt : « Die Übersetzung ist nicht Abbild des Originals, sondern in ihr bekommt eine Bedeutung des Originals einen neuen Körper » (Y. Tawada, *Das Tor des Übersetzers*, in *Talisman*, Hamburg, S. 138).

Indem man das Werk von der Sprache befreit und auf die Idee verzichtet, es gäbe eine Kluft zwischen dem Originaltext und seiner Übersetzung, und indem man somit den Übersetzungsakt als Infragestellung der bequemen Selbstidentität auffasst, ist es möglich, Fragen der Multi-, Inter- und Transmedialität in der Kunstpraxis neu zu erhellen.

Von Multimedialität ist gewöhnlich die Rede, wenn Techniken oder Elemente, die einem Medium eigen sind, in einen neuen Kontext verlegt werden, wobei die exogene Dimension dieser Elemente zum Vorschein kommt, ohne dass eine organische Einheit angestrebt wird : Ein solches Versetzen führt zu einem Nebeneinander, das die Nahtstellen, die Heterogenität dessen, was nicht aufgepfropft, sondern versetzt und eingefügt wird, erscheinen lässt.

Die Intermedialität bzw. deren Variante, die Transmedialität, wirft ähnliche Fragen wie die Übersetzung auf. Die Intermedialität, verstanden als Mediengrenzen überschreitendes Phänomen, das mindestens zwei als distinkt wahrgenommene Medien involviert, verlegt die Eigenschaften eines kompositionellen, medienspezifischen Elements (z.B. Montage, Off Camera im Film) in ein anderes Medium (wie etwa das Schreiben oder der Tanz). Wie lassen sich z.B. Bewegungen in Worte, Bild in Musik « übersetzen », sodass die bemühten Medien zu einer Wechselwirkung führen, ohne dass es zu einem Übergewicht des einen dem anderen gegenüber kommt.

Transmedialität ist ihrerseits jene Form von Intermedialität ausserhalb des künstlerischen Schaffensakts : Der Begriff bezeichnet medienunspezifische, auf keinen Ursprung zurückzuführende Phänomene wie Zeit, Narration, Expressivität. In einem transmedialen Werk gibt es kein Übersetzen von einem Ufer zum anderen, die Tanzbewegungen z.B. übersetzen nicht die Musik, man hat es mit einer fruchtbaren Enthierarchisierung, mit einer Überwindung der Dialektik von zwei Kunstformen zugunsten eines gemeinsamen Dritten zu tun : Hierbei kann man Anne Teresa de Keersmaekers Arbeit anführen, die einige grundsätzliche Elemente der Minimalmusik in auf den Boden gezeichnete Muster (*floor patterns*) übersetzt. Die Tanz-Musik-Dialektik mündet in ein drittes gemeinsames Element, den Kreis bzw. die Diagonale, die fundamentale Denkfiguren ihrer Choreografie sind.

Eine solche Auffassung der Übersetzung stellt die gegensätzlichen, aber aufeinander verweisenden Begriffe der Identität und der Differenz, welche immer zu Hierarchisierungen und Integration bzw. Ausschluss führen, infrage, um sie mit François Jullien (*L’écart et l’entre. Ou comment penser l’altérité*, Paris, 2012) durch den Begriff « écart » zu ersetzen und den Fokus auf das Dazwischen, auf das den Menschen Gemeinsame zu legen und Rückzugsmechanismen zu verhindern.

Laure Gauthier lebt in Paris. Sie schreibt Gedichte, Erzählungen und Essays (letzte Veröffentlichungen : *Kaspar de pierre*, 2017 ; *Je neige (entre les mots de Villon)*, 2018). In ihren poetischen Texten geraten die Zerbrechlichkeit und die Transparenz des Menschen in Spannung zu den Obsessionen der Gesellschaft. Ihr künstlerisches Schaffen erweitert sie um die Zusammenarbeit mit Komponist\*innen (Nuria Giménez-Comas, Fabien Lévy, Xu Yi ...). Die promovierte Germanistin, Forscherin und Dozentin an der Universität Reims am *Centre d’étude et de recherche en histoire culturelle* und Dozentin in einem Studiengang für zeitgenössische Bühnenkunst veröffentlicht wissenschaftliche Artikel unter anderem über die Verbindungen zwischen Musik und Text (17.-21. Jh.) und über zeitgenössisches inter- und transmediales Schaffen.

### Impressum

HKB-Zeitung  
Aktuelles aus der Hochschule der Künste Bern HKB  
N°1/2020

Herausgeberin:  
Berner Fachhochschule BFH  
Hochschule der Künste Bern HKB

Redaktion:  
Christian Pauli (Leitung)  
Ariana Emminghaus, Peter Kraut,  
Marco Matti, Nathalie Pernet,  
Andi Schoon, Bettina Wohlfender

Für diese Ausgabe:  
Christine Bolzli, Matthieu Corajod,  
Thomas Gartmann, Thomas Strässle

Gestaltungskonzept und Layout:  
Atelier HKB  
Marco Matti (Leitung)  
Jacques Borel, Lara Kothe,  
Lydia Perrot

Druck:  
DZB Druckzentrum Bern  
Auflage: 8000 Exemplare  
Erscheinungsweise: 4 x jährlich

© Hochschule der Künste Bern  
HKB. Alle Rechte vorbehalten.  
Kein Teil dieser Zeitung darf  
ohne schriftliche Genehmigung  
der HKB reproduziert werden.

Berner Fachhochschule BFH  
Hochschule der Künste Bern HKB  
Fellerstrasse 11  
CH-3027 Bern  
hkb.bfh.ch

Die Einnahmen aus den Inseraten  
kommen vollumfänglich dem  
Stipendienfonds zugute, der HKB-  
Studierende in prekären finanziellen  
Verhältnissen gezielt unterstützt.  
hkb.bfh.ch/stipfonds





# EL ANATSUI

# TRIUMPHANT

# SCALE

13.03. —  
21.06.20

KUNST  
MUSEUM  
BERN



Kanton Bern  
Canton de Berne

CREDIT SUISSE  
Partner Kunstmuseum Bern

FEBRUAR 2020

HKB-ZEITUNG



#spicy  
#discovery  
#illegal  
#escape



Festival International  
de Films de Fribourg

34<sup>e</sup> 20 > 28.03 2020

asphalte-design.ch

fiff.ch #fiff2020



07.02.—  
10.05.20

# Lee Krasner

# Living Colour

FEBRUAR 2020

HKB-ZEITUNG



**Zentrum Paul Klee  
Bern**

Gegründet von  
Maurice E. und Martha Müller  
sowie den Erben Paul Klee

Mit der Unterstützung von:



Die Ausstellung wird kuratiert und organisiert vom  
Barbican Centre London in Kooperation mit dem Zentrum  
Paul Klee Bern

## Preisverleihung 14. «Der Bund»-Essay-Wettbewerb

Erbgut, besser, am besten: Willkommen im Menschenpark!

**Dienstag, 21. April 2020  
18.30 Uhr  
Dampfzentrale Bern**

**Tickets über  
essay.derbund.ch  
Tel. 0800 551 800  
Gratis-Hotline**

**Moderation und  
Sounds:  
Patti Basler!  
Knackeboul!**

Bild: Andreas Blatter

Partner:



DAMPFZENTRALE BERN



**Der Bund**  
Für Leserinnen.





Foto: Ângela Neto

## Zusammen- spiel in Zwischen- räumen

HKB geht an Land 2020: *Interlaken*  
Kulturpräsentationen und -projekte  
Do – So, 30.4. – 3.5.2020

Detailprogramm ab Mitte März auf  
[hkbgehtanland.ch](http://hkbgehtanland.ch)

HKB geht an Land, das Kooperationsprojekt der HKB mit Berner Gemeinden, geht in die dritte Runde. Diesmal geht die Reise ins Berner Oberland, nach Interlaken.

Zwischen Thuner- und Brienersee kollidieren einheimische Kultur und globaler Tourismus. Was heisst das für die Bewohner\*innen? Wie profitieren sie davon und wie wirkt sich der Tourismus auf ihren Alltag aus? Ausgehend von diesem Spannungsfeld haben Studierende der HKB gemeinsam mit Kooperationspartner\*innen vor Ort Projekte entwickelt, die am ersten Maiwochenende präsentiert werden:

- Wie könnte das **Kunsthause Interlaken** der Zukunft aussehen? Ein Ideenkaffee des Projekts *Übernächste Kunsthalle* lädt Anwohner\*innen, Besucher\*innen, Tourist\*innen und Interessierte ins Kunsthause Interlaken ein.
- Auf einem Spaziergang können Sie die studentischen Projekte zum Thema **Foto Hotspots** erkunden. Darunter: virtuelle Wanderungen als Schlechtwetteralternative, Einladungen zum Aussteigen entlang einer Postautolinie und literarische Konversation zwischen zwei Übersetzungsapps.
- Jugendliche widmen sich mit Spieleentwickler\*innen in einem Workshop der Frage, was an **Computerspielen** politisch ist, und

sammeln Ideen für Computerspiele mit politischem Aktualitätsbezug. Abendveranstaltung zu den Themen Gewalt in Computerspielen, Spielsucht und Geldausgeben beim Spielen.

- **Postautos** prägen das Stadtbild von Interlaken. Studierende mischen sich unter die Mitreisenden einer Route und lassen die vorbeiziehende Landschaft zur Anweisung für ihre Performance werden – und die Mitreisenden zum Publikum.

• Studierende des Theaters sowie der Konservierung und Restaurierung entführen Sie in absurde Szenarien. Ausgangslage und Thema dieser Führungen: Geschichte und **Geschichten des Tourismus** in Interlaken. Was daraus entsteht? Lassen Sie sich überraschen!



Ausgezeichnet!

# Der lange Atem

Leo Dick

Leo Dick, wir gratulieren dir zum Ambizione-Projekt, das du im Februar 2020 an der HKB begonnen hast. 2019 förderte der Schweizerische Nationalfonds (SNF) mit diesem Instrument schweizweit lediglich 78 Forschende, wovon du einer bist – eine grosse Auszeichnung! Was hat dich nach deiner Promotion dazu bewogen, ein solches Projekt beim SNF einzugeben?

Für mich war stets klar, dass meine Forschungstätigkeit mit dem Abschluss der Dissertation nicht bereits wieder enden sollte: Richtig spannend und vor allem selbstbestimmt wird das Forschen ja eigentlich erst danach. Es ist allerdings nicht so einfach, als «Frischpromovierter» gleich ein eigenes Projekt finanziert zu bekommen. Da liegt es nahe, beim SNF um Personenförderung auf Postdoc-Stufe zu ersuchen: Das Ambizione-Programm ist hierfür die komfortabelste Option.

Das Evaluationsverfahren des SNF für ein Ambizione-Projekt ist ziemlich langwierig und anspruchsvoll. Wie hast du diesen mehrmonatigen, zweistufig ausgestalteten Prozess erlebt?

Da war in der Tat ein langer Atem erforderlich. Um sich überhaupt bei Ambizione bewerben zu dürfen, muss man nämlich bereits postdoktorale Forschungstätigkeit während mindestens 12 Monaten an einer auswärtigen Institution nachweisen. Ich musste mich also schon während der Schlussphase meiner Dissertation um einen direkt anschliessenden Forschungsaufenthalt ausserhalb des Berner Umfelds bemühen. Hierfür habe ich meine schon bestehenden Kontakte zur Berliner Universität der Künste und zum internationalen Theaterinstitut (ITI) genutzt. Dieses Vorhaben mit meinen fortlaufenden Tätigkeiten an der HKB zu koordinieren, war ein heikler Balanceakt. Danach war Flexibilität in der weiteren Karriereplanung gefragt. Die Wahrscheinlichkeit, die Förderung zu erhalten, ist ja nicht sehr gross, aber man muss trotzdem darauf vorbereitet sein, nach einer allfälligen Zusage das Projekt unverzüglich zu starten. Es braucht also einen beruflichen Plan B, der sich gegebenenfalls kurzfristig wieder modifizieren lässt.

Woran wirst du mit deinem Team in den nächsten rund vier Jahren im Projekt Opera mediatrix – Avanciertes Musiktheater und kollektive Identitätsbildung in der Schweiz seit 1945 forschen? Grundsätzlich interessieren wir uns für die Wechselwirkung zwischen sozialem Bewusstsein und performativer Kunstausübung im Wandel der Zeit. Wir werden im Speziellen erkunden, welche kollektiven Selbstbilder in



Foto: Mara Klein

Schlüsselwerken des hiesigen Musiktheaters reflektiert und verarbeitet werden, welche ästhetischen Mittel und Strategien hierbei zum Einsatz kommen und wie Musiktheater auf das gesellschaftliche Selbstverständnis zurückwirkt. Zum Vorschein kommen sollen dabei historische Entwicklungen in der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft von 1945 bis heute. Im Fokus unserer Untersuchungen steht der künstlerische Umgang mit gemeinschaftsstiftenden Mythen, das heisst mit landestypischen Narrativen, auf

denen die schweizerische Identität basiert, wie etwa das Selbstbild als «Sonderfall» oder als «Mittlerin zwischen den Kulturen im Herzen Europas». Wir möchten erforschen, wie sich diese scheinbar statischen Mythen schleichend gewandelt haben und welche Rolle das Musiktheater für diese Transformation spielt.

Wird deine eigene künstlerische Tätigkeit auch Platz im Projekt haben?

Ja, unbedingt! Unter dem Label *practice as research* habe ich von vornherein eigene

künstlerisch-praktische Versuchsanordnungen im Forschungsplan verankert und mein Team dementsprechend zusammengestellt. Meine beiden Mitarbeiterinnen, Noémie Brun und Katelyn King, haben einen ähnlichen Background wie ich. Wir drei sind Musiktheater-Macher\*innen und haben Forschung während unserer Laufbahn immer mehr als integralen Bestandteil unseres künstlerischen Wirkens entdeckt. Wir sind gewohnt, zwischen Insider- und Outsider-Perspektive zu switchen. Das wird uns bei dem Projekt zugutekommen: Soziale Dynamiken im künstlerischen Prozess, also während der Stückentwicklung, den Proben und der Aufführung lassen sich nun mal schwer von aussen rekonstruieren, dafür umso leichter von innen, das heisst: beim Machen und Teilnehmen erfahren. Im Musiktheaterlabor werden wir deshalb Verfahren unserer Kolleg\*innen im Umgang mit gesellschaftlichen Narrativen nachvollziehen, testen, modifizieren und eigene Verfahren entwickeln. Und genau wie unsere wissenschaftlichen Texte werden wir auch die Resultate unserer künstlerischen Forschung veröffentlichen und zur Diskussion stellen.

Interview  
Nathalie Pernet

Leo Dick hat Komposition an der Universität der Künste in Berlin studiert und begleitend dazu Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler. Seit 2009 doziert er an der HKB zur «Analyse Neues Musiktheater» im Studiengang Théâtre musical des Fachbereichs Musik und forscht im Institut Interpretation. Seine Dissertation hat Leo Dick im Rahmen des SNF-Projekts *Zwischen Konversation und Umlaut* 2017 und eines SNF-Doc.Mobility-Stipendiums an der SINTA geschrieben. Nun unterstützt ihn der SNF mit seinem Ambizione-Projekt *Opera mediatrix – Avanciertes Musiktheater und kollektive Identitätsbildung in der Schweiz seit 1945*. Leo Dick holt so ein zweites Ambizione-Projekt an die HKB, was für eine Schweizer Fachhochschule einzigartig ist.

## News

**Amelia Maszońska**, HKB-Studentin, gewinnt Schenk-Preis in Zofingen: Das Schlusskonzert des diesjährigen Wettbewerbs bestritten vier ausserkorene Solist\*innen und das Orchester Argovia Philharmonic. Unter den vier die Studentin im Masterstudiengang Specialized Music Performance Klassik und HKB-Mitarbeiterin Amelia Maszońska. Die Polin spielte das Violinkonzert Nr. 2 in d-Moll, op. 22 ihres Landsmanns Henryk Wieniawski und gewann mit ihrem bravourösen Auftritt die anschliessende Publikumswahl. Maszońska wurde 1993 in Zielona Gora (Polen) geboren. Aktuell perfektioniert sie ihr Können an der HKB bei **Monika Urbaniak**. Neben dem Erfolg in Zofingen hat Amelia im November auch ein Stipendium des Rahn Kulturfonds erhalten.

**Cecilia Facchini** erhält ein Stipendium vom Rahn Kulturfonds, Zürich. Cecilia studiert im Master Specialized Music Performance in der Vertiefung Forschung. Seit dem Jahr 2011 vergibt der Rahn Kulturfonds u.a. jährlich Stipendien zwischen 4000 und 7000 Franken. Der Verein verleiht überdies Instrumente an herausragende Musikstudent\*innen.

Das **Nerida Quartett** hat den 1. Preis beim Orpheus Swiss Chamber Music Competition gewonnen: Das Nerida Quartett besteht aus Saskia Niehl (Violine), **HKB-Alumna Nevena Tochev** (Violine), **HKB-Masterstudent Pietro Montemagni** (Viola) und Alma Tedde

(Violoncello). Der Wettbewerbsgewinn beschert dem Quartett nicht nur einen Zustupf von 5000 Franken, sondern u.a. auch einen Auftritt am 10. Swiss Chamber Music Festival Adelboden im September 2020. Der Orpheus Swiss Chamber Music Competition fand am 16. und 17. November 2019 an der Zürcher Hochschule der Künste statt.

Der Basler Lyrikpreis 2020 für **Eva Maria Leuenberger**: Die gebürtige Bernerin Eva Maria Leuenberger hat bis 2015 am Schweizerischen Literaturinstitut studiert und lebt heute in Biel. Eva Maria Leuenberger überzeugte die Jury mit *Dekarnation* (Droschl-Verlag), einem «Erstling von grosser Sogkraft, der die Lesenden mitnimmt auf eine Reise durch vier Zyklen, so dunkel wie erhellend, so abgründig wie erhebend, so verstörend wie berührend». Die junge Lyrikerin studierte nicht nur an der HKB, sondern auch an der Universität Bern und veröffentlichte bisher in Literaturzeitschriften. Sie ist zweifache Finalistin des open mike in Berlin (2014 und 2017). Der Basler Lyrikpreis wird jährlich an innovative und eigenwillige Dichter\*innen vergeben und ist mit 10000 Franken dotiert.

## Forschungsfenster

Im Rahmen des **BFH Call for Proposals 2020** zum Thema *Diversity* arbeiten HKB-Forschende in Projekten mit, die am 1. Januar 2020 begonnen haben:

- *bunt oder weiss* / Anke Hoffmann (Lead Departement HKB)
- *Genderblind. Geschlechter(un)ordnungen in der Schweizer Grafik* / Claus Noppeney (Lead Departement Wirtschaft), Mitarbeit von Wara Ugarte

Die **Ausstellung *Fresh Wind*** ist das Resultat des gleichnamigen SNF-Agora-Projekts. Dieses erörtert Fragen zu Innovation, historischer Aufführungspraxis und Konservierung von Blasinstrumenten aus der HKB-Forschung. Filme und Interviews vermitteln die Herausforderungen beim Nachbau alter oder bei der Entwicklung futuristischer Blasinstrumente. Zu sehen ist die Ausstellung im **Klingenden Museum Bern**. [fresh-wind.ch](#)

Forschende akquirieren neue **Auftragsforschungsprojekte**, in denen sie konkret nutzbare Lösungen für Probleme an der Schnittstelle von Gesellschaft, Kultur und Wirtschaft erarbeiten:

- *Altersgerechte Raumgestaltung Lindenhofspital, Lindenhofspital*, Minou Afzali
- *Bodenvisualisierung*, Kompetenzzentrum Boden der BFH-HAFL, Jimmy Schmid
- *Signaletik für die Friedhöfe der Stadt Zürich*,

Stadt Zürich – Grün Stadt Zürich, Jimmy Schmid

- *Strategiebericht zur Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft Bern*, Wirtschaftsamt Stadt Bern, Robert Lzicar und Matthias Vatter

Seit Herbst 2018 baut die HKB eine Inkubatorenstelle auf, die beim BFH-Zentrum Arts in Context angesiedelt ist. Die **Inkubatorin, Chloé Serres**, begleitet Mitarbeitende und Studierende aller Fachbereiche der HKB bei der Überführung ihrer innovativen Ideen in die Realisation. Gegenwärtig sind dies drei Projekte:

- *mikafi* (Design, Marius Disler)
- *End of life* (Design, Hanna Buker)
- *Wanderausstellung Kultsounds* (Musik, Immanuel Brockhaus)

Wir gratulieren

- Hannes Liechti, der mit *“It’s Sharing Your Narrative.” Sampling Strategies in Experimental Electronics* im Rahmen des SNF-Projekts *Glokale Sounds* promoviert hat.
- Christoph Moor zu seiner Dissertation *«Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition.» Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Mozarts Jupiter-Sinfonie* innerhalb des SNF-Projekts *Annotated Scores*.



# Mia Sanchez

**Mia Sanchez (31) hat soeben ihren Master in Fine Arts abgeschlossen. Bei einem Besuch in ihrem Basler Atelier erzählte sie, warum Beckett, Betten und Eidechsen in ihrem Werk eine Rolle spielen.**

Die Toilette sei nicht schön, warnt Mia Sanchez ihren Besuch. Das Haus, in dem sie ihr Atelier hat, gehört der SBB und ist am Bahnhof Basel gelegen. Zwei Bands hätten hier in der Nachbarschaft mit Künstlerateliers ihre Proberäume, verrät Sanchez. Ihr Reich verfügt über eine grosse Fensterfront, einen Arbeitstisch und ein Sofa. Sie habe ihre Arbeiten in einem Depot gelagert, weshalb es hier relativ leer sei. Nur ein Objekt steht im Raum – es ist ein kleines Kajütenbett aus Holz, das im letzten Jahr in ihrer Einzelausstellung in der Stadtgalerie Bern zu sehen war. Den Bachelor in Fine Arts hat Sanchez an der HKB abgeschlossen. Ein Privileg sei es gewesen, an dieser Schule zu studieren. Sie habe die grossen Ateliers und die Freiheit, die man ihr gewährt habe, genossen.

Dabei knüpfte die 1988 in Sevilla geborene und in Basel aufgewachsene Künstlerin auch viele Kontakte mit der Berner Kunstszene. In den vergangenen fünf Jahren führte sie gemeinsam mit den Kunstschaaffenden Dominic Michel und Andreas Kalbermatter den Ausstellungsraum *Riverside* in Worblaufen. Als Kuratorin habe sie Empathie gebraucht, die auch ihrem eigenen Werk zugute komme. Ihre Videos, Fotografien und Skulpturen konnte sie in den vergangenen Jahren in Einzel- und Gruppenausstellungen zeigen. 2018 gewann Sanchez ausserdem den renommierten Förderpreis der Stiftung Kiefer Halblitzel. Sie glaube nicht, dass es ein Rezept für eine erfolgreiche Künstlerkarriere gebe. «Mir hilft es sehr, von Leuten umgeben zu sein, die mich inspirieren und denen ich vertrauen kann.» Als Studentin habe sie in der Kunsthalle Bern gearbeitet.

Für ihre Masterarbeit *Lebenswelt* (2019) schuf sie eine Installation mit fünf auf einer Bühne zur Schau gestellten Betten. Die Gröszenverhältnisse sind irritierend. Die Liegen



Foto: Guadalupe Ruiz  
Nächste Ausstellung: bis 1.3., Der Tank, Basel. Eröffnung: Freitag, 21.2.

sind zu gross für Puppen, aber zu klein für Kinder. Das Bett sei ein Objekt, das alle Leute als solches wahrnehmen könnten, erklärt Sanchez. Dass das Bett ein kulturhistorisch stark aufgeladener Ort sei – dort wird geboren, geliebt und gestorben –, schwinde mit. Die Installation wirkt in ihrer ungewohnten Skalierung wie einem Traum entsprungen.

Dass die Betten auf einer Bühne präsentiert werden, ist wohl kein Zufall: Sanchez kommt ursprünglich aus dem Theater. Bevor sie sich für Fine Arts entschied, hatte sie den Wunsch, Regisseurin zu werden. Der Begriff «Storytelling» kommt in ihrem auf Englisch verfassten Künstlerinnen-Statement vor. Darunter versteht man die von Werber\*innen und Journalist\*innen genutzte Methode, die mit der Vermittlung von narrativen Inhalten mehr Kund\*innen beziehungsweise Leser\*innen generieren wollen. Sanchez, die lieber von «Geschichten erzählen» spricht, hat das Verfahren für ihre Kunst genutzt. Oft gehe sie von Geschriebenem aus.

Texte hat die Künstlerin auch auf Stoffeidechsen gedruckt. «In these relations between the beast and yourself», steht auf einem roten Exemplar. «Mich fasziniert das unmittelbare Auftauchen und Verschwinden dieser Tiere», so die Künstlerin. Sanchez fertigt ihre Objekte – im Gegensatz zu manchen Konzeptkünstler\*innen – selbst an. Der Prozess des Gestaltens sei wie eine Übersetzung. Das grosse philosophische Thema der Zeit und Zeitlichkeit zieht sich wie ein Leitmotiv durch ihr Werk. Besonders eindrücklich hat Sanchez das Abstrakte der Zeit in den Textilarbeiten *Assembly* (2018) und *Assembled* (2018) veranschaulicht. Bei *Assembly* hat sie vier Situationen geschaffen, wobei jeweils dieselben Figuren in einem Häuschen inszeniert werden. Sie hat sich dabei von den Charakteren von Samuel Becketts existenzialistischem Stück *Endspiel* inspirieren lassen.

**Text**  
**Helen Lager**

*Zu Gast*

# Matthias Rebstock



Foto: zvg

**Matthias Rebstock arbeitet als Regisseur, Veranstalter und Autor im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters. Als Regisseur hat er insbesondere mit Elena Mendoza mehrere Opern uraufgeführt. Seine Arbeiten sind auf zahlreichen internationalen Festivals und Bühnen zu sehen, darunter Teatro Real Madrid, Staatsoper Stuttgart, Nationaltheater Mannheim, aber auch am Konzert Theater Bern. Matthias Rebstock unterrichtet an der Universität Hildesheim, ist Autor von zahlreichen Büchern und bereits zum dritten Mal an der HKB tätig.**

*Worauf dürfen wir uns beim inszenierten Liedzyklus Quadero di Strada von Salvatore Sciarrino freuen?*

Als Sänger und Dozent Christian Hilz die Idee hatte, den Liederzyklus szenisch zu machen, waren wir uns zusammen mit Lennart Dohms schnell einig, dass es wun-

derbar wäre, den ganzen Zyklus auswendig zu machen und so die Instrumentalist\*innen szenisch mit einzubeziehen. Die Musik von Sciarrino ist ja extrem sprechend und gestisch. Und es ist tatsächlich toll, wie die Musiker\*innen sich jetzt frei bewegen und miteinander kommunizieren können. Daraus entsteht zum einen quasi ganz natürlich eine Form von Musiktheater und zum anderen hört man Sciarrino plötzlich ganz anders. Mit diesem Ziel, die Musik anders erlebbar zu machen, hat auch die zweite Grundentscheidung zu tun: Wir wollten ihr eine andere Klanglichkeit gegenüberstellen, die mit ihr in Reibung treten würde. Wir haben daher Leijla Baharami und Manolo Müller, zwei Sound-Arts-Studierende, eingeladen mitzuarbeiten, und auch auf ihre kompositorischen Reaktionen und Repliken auf Sciarrino darf man sich freuen! Und schliesslich fanden wir es interessant, den Zyklus auf drei Stimmen zu verteilen – neben Christian Hilz singen Julia Frischknecht und David Zürcher – und entsprechend dem Fragmentcharakter der Texte wird auch die subjektive Perspektive der Solostimme wie in einem Kaleidoskop aufgesplittet.

*Worauf bezieht sich die Textsammlung, die den Liedern zugrunde liegt?*

Bei den Texten handelt es sich um eine Sammlung ganz unterschiedlicher, meist aphoristischer oder fragmentarischer Fundstücke. Zum Teil sind es Texte, die irgendwo von irgendwem an eine Mauer geschrieben wurden; zum grösseren Teil aber handelt es sich um Fundstücke aus den unterschiedlichsten literarischen Quellen, denen Sciarrino auf seinen literarischen Streifzügen begegnet ist: viele mit einem zwinkernden Auge, manche mit feiner Beobachtungsgabe, manche mit fast brutaler Härte.

*Wird in der Inszenierung etwas «dargestellt» oder legen Sie eher abstraktere Konzepte zugrunde?*

Sabine Hilscher hat für das Stück einen Raum entwickelt, der einerseits eine starke visuelle Klammer schafft, andererseits aber in sich flexibel ist, sodass wir sehr spielerisch mit den verschiedenen Texten und Fragmenten umgehen können und ganz unterschiedliche szenische Miniaturen entstehen: Manche sind kleine Theaterszenen, manche funktionieren eher bildhaft, wieder andere sind ganz nah an der Musik und arbeiten z.B. mit deren Verräumlichung. Abstrakt würde ich das aber nicht nennen, denn es geht auch hier um das ganz konkrete Klangerlebnis.

*Sciarrino schreibt in der Regel sehr leise und technisch sehr anspruchsvolle Musik. Wie setzen Sie das im Musiktheater um?*

Neben dem sprechenden Charakter von Sciarrinos Musik wollen wir das Haptische und Konkrete der Musik in den Mittelpunkt stellen. Dafür konfrontieren wir Sciarrinos Musik mit elektronischen Stücken und arbeiten mit konkreten Geräuschen von Alltagsobjekten. Es entstehen dadurch spannende Reibungen, aber auch unerwartete Verbindungen. Viele Sciarrino-Klänge tönen ja selbst wie ins Instrumentale zurückübersetzte elektronische Sounds. Ich finde auch, dass die Musik in diesem Zyklus stellenweise viel rauer und körperlicher ist als in vielen anderen Sciarrino-Stücken, und es gibt viel mehr Humor. Die technischen Herausforderungen, sowohl für die Stimmen als auch für die Instrumente, bleiben natürlich. Und dadurch, dass wir ohne Noten spielen, ist diese Virtuosität ganz nah mitzuerleben.

*Sie arbeiten hier mit studentischen Ensembles – worauf legen Sie als Regisseur dabei grössten Wert? Unterscheidet sich der Zugang von der Arbeit an anderen Häusern?*

Die besondere Situation in einer solchen Arbeit mit Studierenden ist, dass manche das Musiktheater für sich als Feld schon entdeckt haben; viele aber zum ersten Mal als

szenische Performer\*innen auf der Bühne stehen und mit dem Experimentieren mit dem Stück und der konkreten Inszenierungsarbeit für sich selber erst herausfinden, was das mit ihnen macht, wie sich das Musizieren für sie durch den theatralen Kontext verändert und ob das mit Blick auf ihre künstlerische Entwicklung ein Weg sein kann. Wenn man mit den entsprechenden Spezialist\*innen und Spezialensembles arbeitet, sind diese Fragen zumindest im Grundsatz schon entschieden. Und es ist sehr schön, diese Auseinandersetzung beobachten und begleiten zu dürfen. Gleichzeitig ist es wichtig, dass für diese Prozesse genügend Raum und Zeit zur Verfügung gestellt wird. Ich halte es für extrem wichtig, dass Studierende durch solche Projekte Erfahrungen sammeln können.

*Wo sehen Sie ganz allgemein in der aktuellen Ausbildung im zeitgenössischen Musiktheater die grössten Herausforderungen?*

In gewisser Weise ist das Musiktheater eine paradoxe «Gattung», denn gerade das Gattungsübergreifende, das Interdisziplinäre zeichnet es ja aus. Musiktheater gelingt nur, wenn die unterschiedlichen Elemente und künstlerischen Disziplinen ineinander greifen. Dafür müssen alle ein gewisses Grundverständnis für die anderen Disziplinen entwickeln und eine Offenheit, mit diesen in Auseinandersetzung zu treten. Es verlangt spezialisierte Generalist\*innen bzw. generalistische Spezialist\*innen. Damit tun sich die traditionellen Ausbildungsgänge nach wie vor schwer. Aber nur solche interdisziplinären Projekte und gemeinsame Arbeit können hierfür sensibilisieren und ein solches Grundverständnis aufbauen.

**Interview**  
**Peter Kraut**

**Aufführungen:** Gare du Nord, Basel: 2./3.4.  
Dampfzentrale, Bern: 5.4.



# Playtime: Die Spielwiese lebt

FEBRUAR 2020

HKB-ZEITUNG



Es ist ein Moment, der in seiner stillen, dunklen Anmutung eine ruhige Würde ausstrahlt und sich dem Publikum einprägt: Gitarrist Francesco Palmieri setzt sich ins Publikum, nur von einem kleinen Notenpult erleuchtet, und er spielt Musik von Johann Sebastian Bach in einem Arrangement von Simon Steen-Andersen (Komponist und HKB-Dozent). Die Saiten der akustischen Gitarre sind mit einem Tuch gedämpft, die Musik dringt wie aus einer fernen Zeit und kaum hörbar zu uns. Eingebettet waren diese knapp zehn Minuten in ein grösseres Programm, das der Student als Live-Event mit Gitarrenwerken von Steen-Andersen konzipierte und das im HKB-Studio für eine CD-Produktion aufgenommen wurde.

Eine ganz andere Spielwiese bot der letzte Act im Konzertsaal bei *à suivre*, den Semesterpräsentationen von Sound-Arts-Studierenden. Alte Spielkonsolen aus den 80ern und 90ern wurden bedient und von einer in Schulklassenaufstellung operierenden Gruppe weiterverarbeitet. *The Future is back...* Alte Game-Sounds erinnern an Zeiten, als Technologie und Signature Sounds fest verkoppelt waren. Auch in einigen Installationen wurde man in analoge Welten aus Licht und Klang entführt, die Technologie trat oft in den Hintergrund und die sinnliche Oberfläche empfing das Publikum, das sich anschliessend in die Arbeiten vertiefen konnte und sich bspw. fragte, was genau hinter den seltsamen

Zuckungen von zwei alten Nähmaschinen, rhythmisiertem Licht und entsprechenden Klängen gesteckt haben mag.

Ein erneuter Szenenwechsel: Im Volkshaus präsentieren Mathias Behrends (Regie) und Graziella Contratto (Dirigat) die *Mythen-töne* und zeigen in einer Collage aus Opernwerken, Volksmusik sowie einigen Werken des 20. Jahrhunderts (etwa aus Luciano Berios Folk Songs), wie man mit einer kuratorischen Klammer und einem eigenwillig erweiterten Instrumentalensemble (Hackbrett, Akkordeon, Alphorn) Begriffe wie Heimat, Volksmusik und Lokalkolorit farbenreich thematisieren kann. «Vielleicht sollte man Heimat nicht mit einer Nation beschreiben,

sondern eher mit einem Gefühl», sagt dazu Studentin Tereza Kotlanova im Programmheft.

Gefühlte 100 Veranstaltungen gingen im Semesterfestival *Playtime* über die Bühne in Bern und Biel, an der HKB und im PROGR sowie anderswo. Ein ganzer Reigen an Jazzkonzerten und Produktionen aus Musik und Bewegung/Rhythmik, Forschungs- und Vermittlungsaktivitäten und anderes mehr verdienten hier ebenfalls eine Würdigung. Aber davon mehr nächstes Jahr, bei der dritten Ausgabe von *Playtime*.

Foto: Dersu Huber | Stefan Wermuth



# März – Mai

[hkb.bfh.ch/veranstaltungen](http://hkb.bfh.ch/veranstaltungen)



Museumsnacht Bern | PROGR West  
Hodlerstrasse 1, Bern  
Fr 20.3., 18–2 Uhr

## Übersetzen im PROGR

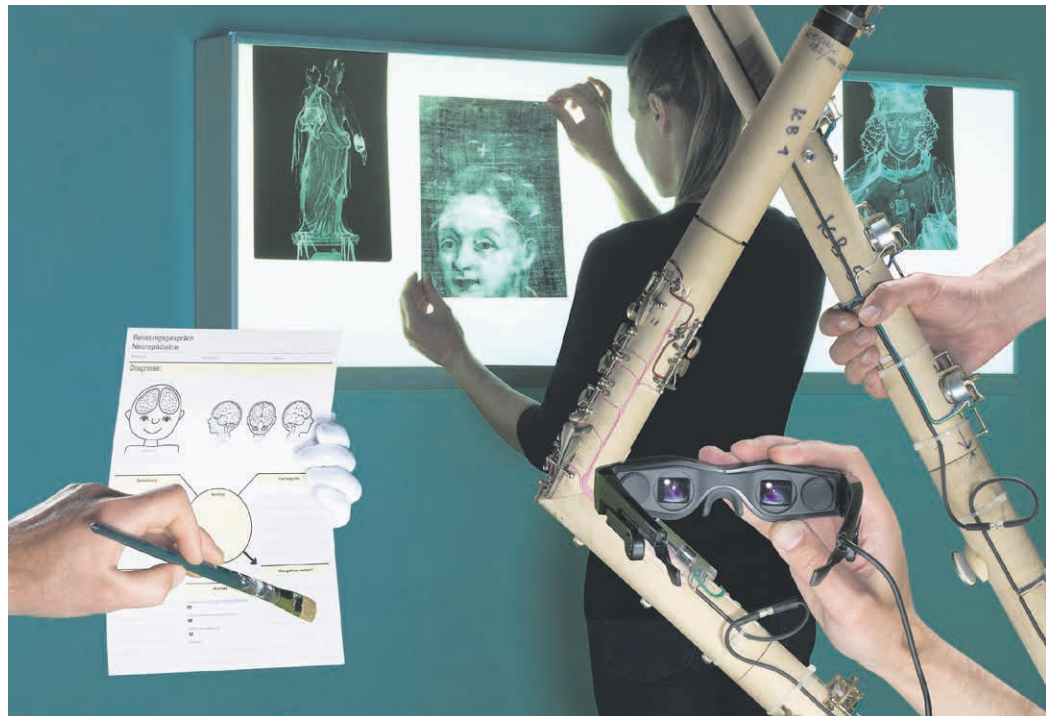
Die legendäre Berner Museumsnacht bietet die einzigartige Gelegenheit an, Einblicke in die interdisziplinären Projekte der ganzen HKB zu gewinnen und daran teilzuhaben. Zum ersten Mal bespielt die HKB mitten in der Stadt das Zentrum für Kulturproduktion PROGR. Ein reiches Programm aus Ausstellungen, Performances, interaktiven Aktivitäten, Vorträgen und ein Kinderprogramm widmen sich dem Jahresthema *Übersetzen*.

Entwickeln Sie mit uns einen Text zu einem gerade für Sie brennenden Thema und lassen Sie diesen musikalisch übersetzen. Treten Sie in unser fantastisches Gartenfest für Übersetzung ein. Suchen Sie die Übersetzungsfehler in Bilder- und Wortketten. Mit den Kindern experimentieren Sie mit Materialien zum Thema der Emojisprache. Seien es

Musik aus Grafiken, eindruckliche mikrotonale Instrumente aus mathematischen Berechnungen oder Visualisierung von Daten, über die *Übersetzungen* in den aktuellsten künstlerisch forschenden Projekten der HKB können Sie mehr in unserer Vortragsreihe erfahren.

### Programm

- *Speed-Translating*, mit der Klasse von Michael Stauffer und Tomas Sauter
- *Gartenfest für Übersetzung*, mit der Klasse von Daniela Keiser
- *Übersetzungsketten*, mit der Klasse von Tine Melzer
- *Emojis zum Leben erwecken*, Angebot für Kinder mit dem CAS Kulturelle Bildung
- *Menschen in Worte*, Literaturdienst von Julia Weber
- *Der Musikpionier Harry Partch*, Vortrag von Eleni Ralli
- *Mondrian-Musik*, Vortrag von Michael Harenberg und Marc Kilchenmann
- *Übersetzung für Scripted Loopholes*, Vortrag von Max Frischknecht
- *Johnston's mikrotonales Glockenspiel*, Vortrag von Marc Kilchenmann



Research Festival Bern | PROGR  
Waisenhausplatz, Bern  
Do–Sa 16.–18.4.

## Vom Elfenbeinturm zum Marktplatz

### Research Festival Bern – die Plattform für angewandte Kunstforschung

Forschung in den Künsten überrascht mit neuen Methoden und der Weiterentwicklung von Kulturtechniken. Sie ermöglicht konkrete Erkenntnisse und Lösungen für vielerlei gesellschaftliche und wirtschaftliche Fragen und Probleme. Als Fachmesse, Labor, Tagung und künstlerisches Ereignis in einem bespielen wir im April 2020 eine Plattform für angewandte Kunstforschung. Diese soll die Bandbreite der Forschungstätigkeiten an der HKB als Festival der Ideen erlebbar machen. Interaktiv bespielte Messestände und Diskussionspanels der vier Forschungsinstitute bilden das Rückgrat des Programms. Ausserdem kommen alternative Formate der Wissensvermittlung aus dem Bereich künstlerischer

Forschung zum Einsatz: Lecture Performances, interaktive Installationen, Gesprächskonzerte, geführte Walks, künstlerisch-praktische Experimentalworkshops. Neben interdisziplinärem Wissenstransfer stehen Begegnung, Austausch und Networking zwischen Forschenden, Praxispartnern und Förderinstitutionen im Vordergrund. Die Veranstaltung zeigt anschaulich Bedeutung und Potenzial anwendungsorientierter Forschung in den Künsten für den gesellschaftlichen Umgang sowohl mit unserem kulturellen Erbe als auch mit aktuellen Themen. Eröffnet wird das Research Festival Bern mit dem HKB-Forschungsapéro 2020.

### Programm

**Do, 16.4., 18 Uhr** — Forschungsapéro  
**Fr, 17.4., 9/14 Uhr** — Panels des Institute of Design Research und des Instituts Praktiken und Theorien der Künste  
**Sa, 18.4., 9/14 Uhr** — Panels der Institute Interpretation und Materialität in Kunst und Kultur  
Davor, danach, dazwischen — Ausstellungen, Workshops, Kunstperformances, Food Installations und vieles mehr

Gestaltung und Kunst | Symposium  
Di 28.4., 10–17 Uhr

## Vocabulary of Worldviews

Aspect seeing is a term introduced by Ludwig Wittgenstein: it is the ability to see one thing in multiple ways. Working on the interface between the arts, philosophy, literature and linguistics we focus on wording such as perceptual perceptions.

Our perceptions influence our mind and language, and metaphors take off when they successfully transfer different experiential zones into our habits and worldviews. When we look at our linguistic habits, we can detect such hidden worldviews. How do wordings and framing influence our access to these views? People only ever see single aspects of a whole and interpret them – intellectually or in words – in a subjective way.

International experts will share concrete examples of aspect seeing from their practice: art history, art (visual arts, film, sound, music),

graphic design, literature, philosophy and media theory. The presentations will relate to image-word relationships, metaphors, translation, language philosophy, saying vs. showing and shifts of meanings. Contributions involve practice-based examples, essays, transdisciplinary presentation formats and artworks.

No preliminary knowledge is needed. Colleagues and students as well as external participants from all disciplines are welcome. To register and to retrieve a programme, please contact [tine.melzer@hkb.bfh.ch](mailto:tine.melzer@hkb.bfh.ch) or just drop by.

This symposium is part of the research project Atlas of Aspect Change conducted by Tine Melzer at the Institute Practices and Theories in the Arts, HKB. Hosted by Tine Melzer (Dozentin MA CAP and BA Fine Arts), Tobias Servaas (philosopher, Amsterdam) and Tanja Schwarz (artist/artistic researcher, Bern). Supported by HKB International Exchange. Many thanks to the Y Institut. The event will be held in English and German.

**HKB, Auditorium**  
**Fellerstrasse 11, 3027 Bern**



Musik | Yehudi Menuhin Forum  
Helvetiaplatz 6, Bern  
Fr/Sa 8./9.5.

## Pianistische Erkundungen

An der Schnittstelle von bildender Kunst und Musikperformance gibt es eine Vielzahl von Strategien, Formaten und Konzepten – und nicht weniger Künstler\*innen, die hier Potenziale ausschöpfen. Pionierhaft bewegt sich der Schweizer Künstler Christian Marclay seit knapp 40 Jahren in diesem Feld. Seine Videos, Performances und Ausstellungen rund um den Globus haben das Genre geprägt, einige Arbeiten sind zu regelrechten Klassikern geworden (bspw. *Footsteps*, 1989, *Guitar Drag*, 2000, oder *The Clock*, 2010. Mit Letzterer gewann er an der Biennale Venedig 2011 den Goldenen Löwen.) Nun erarbeitet Christian Marclay zusammen mit dem HKB-Dozenten und Pianisten Antoine François, dem Pianisten Jacques Demierre (als Gastdozent) und acht Studierenden seine grossformatige

Performance *Investigations* (2018). Dazu werden zehn Flügel im Menuhin-Forum Bern eingerichtet, das Publikum wird die Szenerie von den Balkonen aus betrachten können. In ziemlich genau einer Stunde passiert dann ziemlich viel, denn die Sache ist die: Die Pianist\*innen erarbeiten ihre Partitur selbst, als Vorlage dienen ihnen jeweils 100 Fotografien, die Marclay ausgewählt hat und die pianistische Situationen zeigen (Handstellungen, Körperverrenkungen, spezifische Tastenkombinationen etc.). Die Musiker\*innen schreiben zu diesen 100 Momenten jeweils ihre eigenen kurzen, passenden Kompositionen und spielen diese innerhalb einer Stunde in beliebiger Reihenfolge. *Investigations* wurde vor zwei Jahren am Huddersfield Contemporary Music Festival uraufgeführt, letztes Jahr in Barcelona präsentiert und erlebt die dritte Version nun an der HKB. Mit dabei sind neben Antoine François und Jacques Demierre die Studierenden Annelies Marti, Fei Nie, Laurie Lepoutre, Mariana Angel Ramelli, Matthieu Breschet, Matthieu Mazué, Matthieu Trovato, Leo Brown aus den Bereichen Klassik und Jazz.





**CABANE B**  
**PROGRAMM MÄRZ – JUNI 2020**

Mit: Clara Saito, Till Hillbrecht, Anand Angarag, Jeronim Horvat, Timon Kurz alias SORN, Kollektion SPORT, Sic! Raum für Kunst, Ernestyna Orlowska & Friends und weiteren.

KUNSTRAUM BEIM BAHNHOF BÜMPLIZ NORD  
MÜHLEDORFSTRASSE 18, 3018 BERN [cabaneb.ch](http://cabaneb.ch)

HKB Hochschule der Künste Bern  
Hauter école des arts de Berne

kunstfachse

SWISSLOS Kultur Kanton Bern

temperatio Stiftung für Kunst und Kultur

ERNST GÖHNER STIFTUNG


Burggemeinde Bern



**auawirleben**  
**Theaterfestival Bern**  
**8.–21. Mai 2020**

**Programm-Release**  
**am 31. März 2020**

HKB Bern Dezember 2020



zweihundzwanzigster  
dreihundzwanzigster  
vierhundertzwanzigster

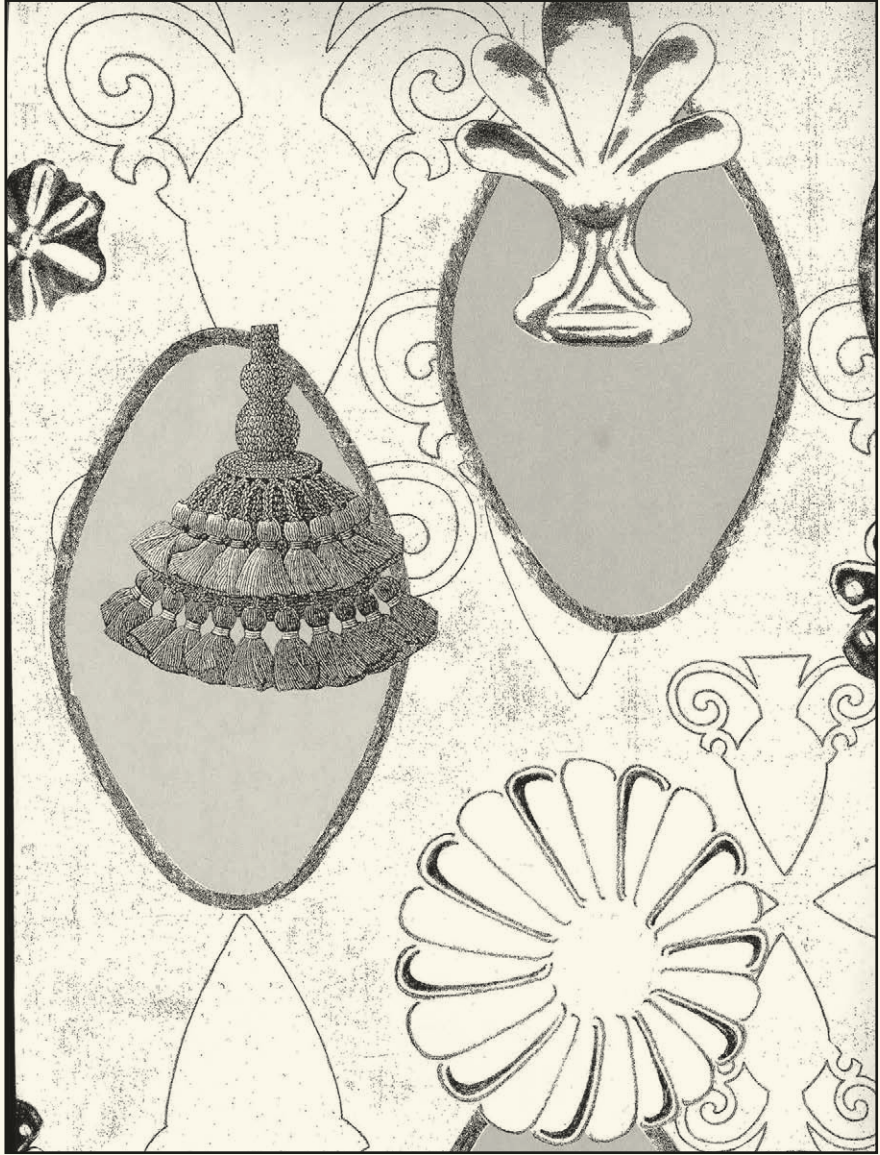
Mai  
zweitausendundzwanzig

**42.**

Solothurner Literaturtage  
Journées Littéraires de Soleure  
Giornate Letterarie di Soletta  
Sentupada Litterara a Soloturn

[litteratur.ch](http://litteratur.ch)

*Dear Valérie...*



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

*KUNSTHALLE BERN*  
22 FEBRUAR — 26 APRIL 2020



Ein HKB-Studiengang stellt sich vor

# Master of Arts Multimedia Communication & Publishing

Wer früher in der Kommunikation von Organisationen oder Agenturen oder als Journalist\*in in einer Zeitungsredaktion arbeiten wollte, musste recherchieren und schreiben können. Heute ist das nicht mehr genug.

Schreiben bleibt wichtig, sehr wichtig sogar. Aber eben nicht mehr alleine. Sprechen – zum Beispiel für einen Podcast – gehört mit dazu. Bilder sind manchmal die bessere Alternative zum Text. Die Technik dafür ist verfügbar, günstiger noch als Schreibmaschinen zu Zeiten von Frisch und Dürrenmatt. Design ist ein kreativer Prozess, aus dem Inhalte resultieren. Je vielfältiger ich mich äussern kann, je besser ich die Schnittstellen zu anderen Ausdrucksformen im multimedialen Raum verstehe, desto sinnvoller kann ich mich in der Ökonomie der Aufmerksamkeit bewegen. Desto besser wird meine Kommunikation verstanden.

Der neue Master *Multimedia Communication & Publishing* ist für Designer, Schreibende, Sprechende, Filmende, Musizierende mit dem verbindenden Drang, Inhalte kreativ zu ergründen, zu gestalten und zu verbreiten. Menschen mit klarer Haltung und Position, die sich in kollaborativ arbeitenden Multimedia-Redaktionen einbringen wollen. Die vielleicht auch Führungsverantwortung suchen und ihr Tun ökonomisch einordnen wollen.

Kollaboration und laterales Führen prägen deshalb auch diesen neuen Masterstudiengang. Peer-to-Peer, aber eben auch Augenhöhe zwischen Studierenden und Dozierenden. Wichtig ist dabei auch Wissen – wie der kritische Umgang mit Big Data, die Spezifika der Ökonomie in einer digitalen Arbeitswelt, die psychologischen Grundlagen von Kommunikation und der Einsatz von wissenschaftlichen Forschungsmethoden.

Multimedial ist jetzt normal. Nicht mehr die verrauchte Schreibstube, sondern der luftige Newsroom ist der Raum, in dem wir heute interdisziplinär arbeiten.



Foto: Fabian Hugo

## Allgemeines

- Titel/Abschluss: Master of Arts (MA)
- Studienform: Vollzeit (3 Semester) oder Teilzeit (5 oder 6 Semester)
- Studienbeginn: 14.9.2020
- Anmeldefrist: 15.4.2020
- Dauer und Umfang: 90 ECTS-Punkte
- Unterrichtssprache: Deutsch / Englisch
- Studienort: Bern
- Departement: Hochschule der Künste Bern

## Der Studiengang

- Für Bachelorabsolvent\*innen mit Praxiserfahrung in medialen, medientechnischen und gestalterischen Berufsfeldern
- Fördert multimediales Arbeiten – in Teams und in Redaktionen
- Befähigt, Führungsverantwortung zu übernehmen
- Stärkt die kritisch-konstruktive Haltung
- Vermittelt ein Verständnis für makro- und mikroökonomische Zusammenhänge in der Medien- und Kommunikationsbranche
- Baut Schnittstellenkompetenzen aus
- Bietet akademisches Wissen und passende Methoden für den Zugang zu individuellen Forschungsarbeiten (Masterthesis)

## Dozierende

Studienleitung: Ruedi A. Müller-Beyeler. Das Kollegium der Dozierenden ist noch im Aufbau und wird im Verlauf des Sommers 2020 publiziert.

## Struktur

- Schwerpunkt redaktionelle Arbeit in den Redaktionen der beiden Vertiefungsrichtungen *Politische Kommunikation* und *Journalismus*
- Fächerübergreifender Austausch
- Blockwochen mit Gastdozierenden
- Studienbestimmte Lehrformate

## Infrastruktur

- Grosszügige Räumlichkeiten /Ateliers
- Vielfältige Ausleihe im MediaLab
- Film- und Tonstudio
- Grosse Druckwerkstatt
- Malatelier und moderne Werkstatt

## Kontakt

Sekretariat  
Fachbereich Gestaltung und Kunst  
Fellerstrasse 11, 3027 Bern  
+41 31 848 49 26

[hkb.bfh.ch](mailto:hkb.bfh.ch)  
[hkb-gk.ch](mailto:hkb-gk.ch)

## Dr. Thomas Moser Beauftragter des Regierungsrats für Aussenbeziehungen im Gespräch mit der HKB

**Die BFH wird im Herbstsemester 2020 einen neuen Studiengang anbieten. Einen Masterstudiengang für multimediales Kommunizieren und Publizieren. Ein Schwerpunkt wird die politische Kommunikation und die von Nichtregierungsorganisationen sein.**

*Besteht dafür Ihrer Ansicht nach ein Bedarf? Und was müssen die Absolvent\*innen denn heute mitbringen?*

Ja, selbstverständlich. Das Internet und die Social Media haben die Medienlandschaft in den letzten beiden Jahrzehnten stark verändert – was zu einem kompletten Umbruch der Branche geführt hat. Wer sich mit diesen Fragen beschäftigt, sollte das politische System der Schweiz kennen und sich bewusst sein, dass es sich ständig erneuert, dass es von Bürger\*innen mitgestaltet wird. Unser Staat ist ein permanenter Lernprozess. Er ist nie fertig. Aber nur gut informierte Bürger\*innen können teilhaben und mitgestalten. Die grösste Herausforderung dürfte heute sein, die Aufmerksamkeit für dieses einzigartige politische System – beispielsweise für den Kanton Bern – zu gewinnen und aufzuzeigen, wie fragil die Grundlagen unserer demokratischen Mitsprache geworden sind.

*Wie hat sich politische Kommunikation verändert in den letzten Jahren? Und wohin geht der Weg?*

Behörden müssen über ihre Tätigkeit informieren. Das ist immer noch der Grundauftrag in demokratischen Gesellschaften. Neue Medien mit moderner Technologie ergänzen resp. verdrängen die etablierten Kanäle, sorgen auf allen Kommunikationsebenen für eine neue Dynamik und ermöglichen eine intensive Wechselwirkung zwischen Absender und Empfänger von Informationen. Dieser Wandel wirkt sich stark auf das Verhalten der Nutzer\*innen aus. Es sind grosse Anstrengungen nötig, damit Regierung, Parlament und Verwaltung ihren gesetzlichen Kommunikationsauftrag erfüllen können. Sie können es nur, wenn sie Fachkompetenz in den Bereichen Internet, Social Media und Kommunikationstechnologie aufbauen. Hauptziel dieses Prozesses ist es, die Voraussetzungen zu schaffen, dass politische Behörden und ihre Kommunikationsabteilungen mittel- und auch längerfristig eine wirkungsvolle, zeit-

und adressatengerechte sowie moderne Behördenkommunikation sicherstellen können.

*Wie wichtig ist Kommunikation für staatliche Institutionen, für die Demokratie? Welches sind die neuen Fähigkeiten, die heute gefragt sind?*

Die politische Kommunikation wird (leider) desto wichtiger, je weniger die traditionellen Medien ihre Rolle als vierte Gewalt erfüllen können. Je stärker der Qualitätsjournalismus und die regionale Berichterstattung der Medien unter Druck geraten, desto grösser wird die Verantwortung der kommunizierenden Behörden. Sie schaffen damit die Grundlage für eine freie Meinungsbildung. Verschwindet die vierte Gewalt, muss der Staat sich selber kontrollieren. Und selbst wenn er sich selber kontrollieren könnte, dann würde sich die grosse Frage stellen, was dieser Staat der fünften Gewalt der vielfach Erregten, die sich im Krisenfall und bei andern weniger virulenten Gelegenheiten irgendwo da draussen im Netz auflehnen und zusammenrotten, entgegensetzen kann. Wir sind also dringend auf Leute angewiesen, welche die politische Kommunikation auf allen Kanälen beherrschen und sich gleichzeitig der immensen Verantwortung bewusst sind, wenn sie in die Rolle der traditionellen Medien schlüpfen.



Ruedi A. Müller-Beyeler leitet seit dem 1. Februar 2020 den Studiengang Multimedia Communication & Publishing.



Dr. Thomas Moser ist Beauftragter des Berner Regierungsrats für Aussenbeziehungen.





RHO ist eine neue experimentelle Heftreihe, die im Zusammenspiel mit dem Druckatelier und dem Literaturinstitut der HKB entwickelt wurde. Soeben sind die ersten Hefte erschienen, die von den Künstler\*innen im Kurs RHO & RISO unter der Leitung von Patricia Schneider und Bettina Wohlfender gestaltet und produziert wurden: *Club Malheur* – Laurence Rast, Robin Hürlimann; *Sisyphos* – Cécile Spengler, Sandra Zimmermann; *exemplary excerpts of artificial eves* – Réka Szűcs, Milena Lahoda; *Nächte mit Zeugen* – Emma Kürz, Jonas Howald, Meret Gschwend; *Portraits of everyday objects* – Iris Merki, Cassiane Pfund; *wenn die welt traumstück wird* – Laura Marti, Michal Steinemann; *Das Missverständnis waren wir* – Noëlle Bigler, Laura Nyffenegger; *manchmal belügt es sich selbst* – Yema Salzmann, Naomi Mathys.